L'INFLUENCE DE SHAKESPEARE

SUR

ALFRED DE VIGNY

THÈSE

PRÉSENTÉE À LA FACULTÉ DES LETTRES

DE L'UNIVERSITÉ DE BERNE POUR L'OBTENTION

DU GRADE DE DOCTEUR

PAR

ANNIE SESSELY

D'ŒNSINGEN (SOLEURE) ET GENÈVE

1928

LES ÉDITIONS DU CHANDELIER

27, RUE DE LAUPEN, BERNE

CURRICULUM VITAE

ANNIE SESSELY

d'Oensingen (Soleure) et Genève, née à Genève le 25 Avril 1903.

1909-1911 : école primaire à Genève ;
1911-1913 : école primaire à Berne ;
1913-1918 : école secondaire à Berne ;
1918-1921 : préparation à la maturité ;
mars 1921 : maturité littéraire cantonale, à Berne ;
1922-1927 : sept semestres d'études à la Faculté des Lettres de l'Université de Berne, et un à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

L'INFLUENCE DE SHAKESPEARE

SUR

ALFRED DE VIGNY

La Faculté des Lettres, sur le préavis de M. le Professeur G. de Reynold, autorise l'impression de la présente thèse.

Berne, le 8 juillet 1927.

Le Doyen de la Faculté :
Professeur C. Sganzini.

L'INFLUENCE DE SHAKESPEARE

SUR

ALFRED DE VIGNY

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES

DE L'UNIVERSITÉ DE BERNE POUR L'OBTENTION

DU GRADE DE DOCTEUR

PAR

ANNIE SESSELY

D'ŒNSINGEN (SOLEURE) ET GENÈVE

1928

LES ÉDITIONS DU CHANDELIER

27, RUE DE LAUPEN, BERNE

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. — Copyright 1927 by Éditions du Chandelier.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 9

PREMIÈRE PARTIE

VIGNY ET SHAKESPEARE

CHAPITRE Ier. Etudes d'anglais et lectures shakespeariennes. 13
» II. Bruguière de Sorsum et l'article de la *Muse Française* 17
» III. Le Théâtre anglais à Paris 26

DEUXIÈME PARTIE

LES THÉORIES DRAMATIQUES

CHAPITRE Ier. La Lettre à Lord*** 37
» II. Shakespeare et la réforme du théâtre en France. 46
» III. Les idées dramatiques de 1829 à 1841 51

TROISIÈME PARTIE

LES ADAPTATIONS SHAKESPEARIENNES

CHAPITRE Ier. Roméo et Juliette 55
» II. Le Marchand de Venise 61
» III. Le More de Venise 70

QUATRIÈME PARTIE

LE THÉATRE ORIGINAL

CHAPITRE Ier. La Maréchale d'Ancre 83
» II. Quitte pour la Peur 95
» III. Chatterton 98

CINQUIÈME PARTIE

LES POÈMES ET L'ŒUVRE EN PROSE

CHAPITRE Ier. Réminiscences shakespeariennes 105
» II. Le Culte de Shakespeare 112
CONCLUSION 117
BIBLIOGRAPHIE 119

INTRODUCTION

Lorsque, au seuil du dix-neuvième siècle, une littérature nouvelle va se dégager des traditions classiques, Shakespeare est un nom déjà familier aux oreilles françaises (1). En quel sens peut-on dire que son influence n'a été décisive que sur le romantisme et qu'il a été révélé par celui-ci ?

Ce sont les romantiques qui, les premiers, ont essayé de nous présenter un Shakespeare intégral en des traductions fidèles. Ce sont eux qui ont tiré de son œuvre des théories dramatiques nouvelles. Enfin ce sont eux qui l'ont proclamé ouvertement leur maître et le patron de leur théâtre.

Parmi tous les écrivains qui formèrent les deux Cénacles, on en trouverait difficilement un qui n'ait pas contribué, avec plus ou moins de conviction et plus ou moins de succès, à cette révolution du théâtre entreprise sous le drapeau de Shakespeare. Mais dès l'abord, Vigny attire l'attention parce qu'il occupe une place à part. En 1835 déjà, Sainte-Beuve écrivait : « Oui, dans cette muse si neuve qui m'occupe, je crois voir, à la Restauration, un orphelin de bonne famille qui a des oncles et des grands-oncles à l'étranger (Dante, Shakespeare, Klopstock, Byron). » (2)

En effet, de par ses goûts et de par ses relations, Vigny est le plus proche de l'Angleterre dont il sait la langue, chose rare parmi ses compagnons d'armes. Il est le traducteur du premier drame de Shakespeare qui ait été représenté sur une scène française. Après avoir proclamé que le style et le système shakespeariens doivent être ceux de la tragédie moderne, il s'est mis à écrire pour la scène et il a produit le chef-d'œuvre du théâtre romantique, *Chatterton*. Enfin, il est de beaucoup l'intelligence la plus sûre et l'esprit le plus pénétrant de la nouvelle école. Tous ces faits nous paraissent

(1) Voir J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, 1898 ;
F. Baldensperger, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France*, Paris, 1910 ;
Georges Duval, *L'œuvre shakespearienne, son histoire*, Paris, 1911 ;
Margaret Gilman, *Othello in French*, Paris, 1925.

(2) *Portraits littéraires*, tome III.

justifier l'étude des rapports entre Vigny et Shakespeare et nous laissent déjà entrevoir quelle influence profonde celui-ci a dû exercer sur celui-là.

Pourtant, la personnalité de Vigny pourrait faire douter de cette influence. Comment le gentilhomme français, fier de son nom qui le rattache par de forts liens de sympathie et de respect à tout ce qui est ancien régime, y compris la littérature, comment l'aristocratique Vigny a-t-il pu s'accommoder du « barbare de génie » ?

Ces deux côtés de la question Vigny-Shakespeare se reflètent dans les appréciations des critiques qui l'ont abordée. Mlle Sakellaridès, dans sa thèse sur *Alfred de Vigny, auteur dramatique* (1), où d'ailleurs les problèmes d'influences littéraires restent à l'arrière-plan, écrit au sujet du poète qu'il « admirait Shakespeare comme un dieu ». De même, M. Edmond Estève (2) parle du « culte » de Vigny pour le dramaturge anglais. Mais, d'un autre côté, E. Dupuy signalait une part d'erreur dans le mot de Sainte-Beuve cité plus haut, et rectifiait : « Vigny n'a été que l'hôte d'une nuit d'été de l'auteur dramatique anglais ; il n'est, en rien, de sa famille. » (3) M. Lauvrière (4) va plus loin ; à ses yeux, Vigny est un « classique de tempérament » qui échappe rapidement à la « malencontreuse influence de Shakespeare ». Enfin, M. Citoleux (5) présente résolument Vigny comme racinien de génie — déjà Barbey d'Aurevilly (6) l'avait nommé le « Racine du romantisme » — et réduit à très peu de chose les éléments shakespeariens dans son œuvre.

L'ouvrage de M. Citoleux est le premier où la question qui nous occupe ait été traitée autrement qu'en passant. Pourtant, à cause des dimensions mêmes de son sujet dont les rapports entre Vigny et Shakespeare ne formaient qu'une très petite partie, l'auteur n'est guère entré dans les détails et son étude est encore sommaire, ainsi que l'ont observé dans leurs comptes rendus critiques MM. E. Estève (7)

(1) Paris, 1902, p. 15.
(2) *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*, Paris, 1923, p. 289.
(3) *Les origines littéraires d'Alfred de Vigny* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1903, p. 373).
(4) *Alfred de Vigny, sa vie et son œuvre*, Paris, 1909.
(5) *Alfred de Vigny, Persistances classiques et affinités étrangères*, Paris, 1924.
(6) *Les Œuvres et les Hommes*, Ire série, 3e partie, *Les Poètes*, 1862.
(7) *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1925, p. 144.

et J. Marsan (1). Une étude plus complète restait à faire. C'est ce que nous avons tenté ici.

Notre première partie essaie de déterminer les connaissances shakespeariennes de Vigny : premières lectures et premières influences. M. Baldensperger a signalé en la personne de Bruguière de Sorsum, l'orientaliste et le traducteur de six drames de Shakespeare, une « influence de la première heure » (2). Nous avons suivi l'indication précieuse qui nous était ainsi donnée, en faisant une étude détaillée des adaptations de Bruguière, et en comparant son système de traduction à celui de Vigny.

Un chapitre est consacré aux représentations du théâtre anglais à Paris, entre 1820 et 1830. Nous avons tenté de mettre en lumière, plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici (3), l'importance de cet événement dans la formation de Vigny auteur dramatique. Pour l'histoire des représentations, le livre de M. Borgerhoff (4) nous a été un guide très utile.

En passant ensuite à l'œuvre de Vigny, nous en avons envisagé d'abord la partie doctrinale — c'est-à-dire, avant tout, la *Lettre à Lord**** —, afin d'en dégager les idées principales et de déterminer la valeur intrinsèque, et la valeur relative de celles-ci. Une courte histoire du rôle de Shakespeare dans les théories dramatiques en France, depuis le commencement du siècle jusqu'à 1830, nous a permis de définir avec précision l'originalité de Vigny.

L'attitude de Vigny vis-à-vis du dramaturge anglais se montre le mieux dans ses adaptations shakespeariennes. C'est pourquoi nous nous y sommes arrêtée longuement. Une comparaison minutieuse des traductions françaises avec l'original est à la base de la partie consacrée à *Roméo et Juliette*, à *Shylock* et à *Othello*. Dans l'étude du *More de Venise*, nous avons été devancée par le livre de Miss Gilman (5). Mais notre chapitre en est très indépendant. Quant

(1) *Revue de littérature comparée*, 1925, p. 373 : « Peut-être, cependant, Vigny a-t-il été plus occupé de Shakespeare qu'il n'est dit ici... »

(2) *Alfred de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, 1912, p. 25-47.

(3) Les biographies de Vigny n'en parlent guère. Exception doit être faite pour le cours de M. Baldensperger : *Alfred de Vigny et les littératures étrangères*, publié dans la *Revue des cours et conférences*, déc. 1924-déc. 1925.

(4) *Le théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, 1912.

(5) *Othello in French*, Paris, 1925.

à l'examen détaillé du *Marchand de Venise*, il n'avait pas encore été fait.

Nous avons ensuite cherché à reconnaître l'influence de Shakespeare dans l'œuvre originale de Vigny, et surtout dans son théâtre. Mais l'étude des poèmes et des romans, enfin de la *Correspondance* et du *Journal* a contribué aussi à éclairer ce côté si attachant de la physionomie intellectuelle de Vigny : ses relations avec Shakespeare.

Notre bibliographie est malheureusement restée incomplète sur deux points : le manuscrit de *Roméo et Juliette*, qui, avant la guerre, était la propriété de M. Tréfeu, est aujourd'hui entre des mains inconnues. Il a fallu nous contenter des quelques scènes publiées en 1907 dans la revue *l'Italie et la France*. Mais ce texte est peu sûr, aussi n'est-ce qu'avec toutes les réserves nécessaires que nous en avons cité quelques passages (1).

Nous n'avons pu consulter encore les inédits du fonds Lachaud ni la copie partielle du *Journal* que possède M. Baldensperger. Nous croyons pourtant que l'étude de ces manuscrits n'aurait changé en rien nos conclusions : les fragments du *Journal* qui ont trait à Shakespeare, aux questions de théâtre ou à la critique littéraire en général, ont été glanés et publiés déjà par les nombreux critiques de Vigny (2).

En terminant ce travail, nous voudrions exprimer toute notre reconnaissance envers M. le professeur F. Baldensperger, dont les conseils nous ont encouragée, et surtout envers notre maître, M. le professeur Gonzague de Reynold, qui nous a suggéré le sujet de cette étude, écrite sous sa direction, et dont l'intérêt bienveillant ne s'est pas démenti un instant. Nous aimerions que notre travail fût plus digne de lui.

(1) Cp. à ce sujet le chap. Ier de notre IIIe partie.

(2) Ainsi par M. Baldensperger dans son édition critique et par M. P. Flottes dans ses deux volumes sur Vigny, pour ne citer que les publications les plus récentes.

PREMIÈRE PARTIE

VIGNY ET SHAKESPEARE

CHAPITRE PREMIER

ÉTUDES D'ANGLAIS ET LECTURES SHAKESPEARIENNES

Vigny a sur ses deux rivaux au théâtre, Dumas et Hugo, le grand avantage de savoir la langue de ce Shakespeare dont les trois font profession de s'inspirer. Comment Vigny savait-il l'anglais ?

Il l'apprit dès son adolescence, peut-être plus tôt encore. Il rappelle lui-même, dans ses fragments de mémoires qu'a publiés M. Ratisbonne à la suite du *Journal d'un Poète*, qu'il avait, à quinze ans environ, reçu les leçons d'un certain abbé Gaillard. Cet abbé « lui faisait traduire Homère du grec en anglais et comparer page à page cette traduction à celle de l'*Iliade* de Pope. » Sans discuter la question de savoir si Pope, traducteur de l'*Iliade*, était bien l'homme le mieux qualifié pour inculquer le respect des textes au futur traducteur d'*Othello* (1), on peut déduire de ce fait que Vigny, dès cette date, savait

(1) L'*Iliade* de Pope est en effet un exemple très caractéristique de la manière dont, au dix-huitième siècle, on trahissait l'esprit des textes en voulant en donner une traduction embellie. Partout la périphrase, le mot noble sont substitués au mot propre, comme dans le passage fameux où l'armée grecque est comparée à un essaim de mouches :

« ... aussi nombreux que les tourbillons infinis de mouches qui bourdonnent autour de l'étable, dans la saison printanière, quand le lait abondant blanchit les vases... » (traduction de Leconte de Lisle).

« ..... or thick as insects play,
« The wand'ring nation of a summer's day,
« That drawn by milky streams, at ev'ning hours,
« In gather'd swarms surround the rural bow'rs ;
« From pail to pail with busy murmur run
« The gilded legions, glitt'ring in the sun. »

« mouches » est remplacé par « insectes », « nation errante » et « légions dorées », « lait abondant » par « ruisseaux laiteux » et « étable » par « retraites rurales ».

Bon exemple de ce style pseudo-classique dont Vigny aura tant de peine à se débarrasser.

passablement l'anglais et, sinon le parler, du moins le lire avec facilité. Il dut élargir ses connaissances par de nombreuses lectures. On sait que, pendant ses années de jeunesse, Ossian, Milton, Moore et Byron sont parmi ses auteurs préférés. Il est peu probable que Vigny se soit contenté, pour les étudier, de traductions françaises. Quoi qu'il en soit, lorsque en 1820 il publie dans le *Conservateur littéraire* son article sur les œuvres de Lord Byron, c'est en anglais qu'il cite un passage de *Manfred*.

Pourtant, au moment où, par son mariage, Vigny entre en relations suivies avec l'Angleterre, il ne parle guère encore la langue de sa femme. En 1826, quand il est présenté à Walter Scott de passage à Paris, son oncle, le colonel Bunbury est obligé de lui servir d'interprète. Mais il aura fait ensuite de rapides progrès dans la conversation anglaise, car la comtesse Lydia, elle, s'obstinera, dans sa douceur passive, à ne pas se servir du français. Toute sa vie, Vigny continuera de cultiver l'anglais, grâce à ses nombreux amis d'Outre-Manche, à ses séjours en Angleterre, en été 1836 et durant l'hiver de 1838 à 1839, et à son amour de la poésie anglaise. Sa correspondance sera parsemée de citations anglaises, surtout shakespeariennes. Enfin, le témoignage le plus précieux sur les connaissances anglaises de Vigny est celui de Hervey qui, en 1844, notera dans son journal : « Vigny parlait l'anglais correctement, mais avec un fort accent, et il était évident qu'il avait fait des études d'anglais longues et laborieuses. Quand je lui demandai où il l'avait appris, il répondit : de ma femme et de Shakespeare. » (1)

Il serait d'un haut intérêt de savoir à quel moment il aborda l'œuvre shakespearienne. Ce fut très probablement autour de 1815, dans ces années de jeunesse où les impressions se gravent plus profondément qu'à aucun autre moment de la vie. Quels furent les sentiments du jeune Vigny lors de sa première rencontre avec l'auteur de *Macbeth* et d'*Othello* ? On ne peut regretter assez qu'il ne l'ait rappelé nulle part, ni dans son journal, ni dans ses mémoires. Mais que ces sentiments fussent d'admiration et d'enthousiasme, on n'en peut douter. Un passage du *Journal* est intéressant à cet égard : « Etant malade aujourd'hui, écrit Vigny, probablement en 1832, j'ai brûlé, dans la crainte des éditions posthumes : une tragédie de *Roland*, une de *Julien l'Apostat* et d'*Antoine et*

(1) Cité par M. Baldensperger, *Alfred de Vigny et les littératures étrangères* (*Revue des Cours et Conférences*, 31 déc. 1925).

Cléopâtre, essayées, griffonnées, manquées par moi de dix-huit à vingt ans. » Vigny parle ailleurs encore de ces deux premières pièces. Il emporte le *Roland*, dont le héros devait être celui de l'histoire, dans les Pyrénées, en 1823, pour l'achever « au milieu de ses décorations naturelles » (1) En octobre, il s'en entretient avec Edmond Géraud (2) : sa pièce n'aura que trois actes, car, dit-il, il ne faut pas, en exprimant une grappe, vouloir en tirer plus de jus qu'elle n'en contient. » Il est probable qu'on n'a pas à regretter la perte de cette tragédie et que le meilleur jus de la grappe se retrouve dans le poème du *Cor*. Il en est de même pour *Julien l'Apostat* que Vigny montra en 1816 à M. de Beauchamp dont il reçut des encouragements (3) : la figure de Julien se retrouve dans une des œuvres les plus mûres et les plus parfaites de forme du poète, dans le roman de *Daphné*. Mais *Antoine et Cléopâtre* n'est connu que par cette unique mention qu'en fait Vigny dans son journal, sans y ajouter aucun commentaire : chose très regrettable. Pourtant il est un commentaire qu'on est tenté de faire même sans la permission de l'auteur : qu'un poète en herbe, vers 1820, s'essayât dans la tragédie, le genre le plus illustre en France, rien de plus naturel ; mais qu'il choisît le sujet d'une des grandes tragédies shakespeariennes engage à supposer qu'il la connaissait et qu'il s'en était inspiré. Ainsi on pourrait fixer aux environs de 1816 le premier enthousiasme de Vigny pour Shakespeare.

Il est peu probable qu'à ce moment il l'ait lu dans l'original. D'une part, la langue de Shakespeare offrait de grandes difficultés, même à quelqu'un qui lisait couramment Pope ou Byron, beaucoup plus proches du génie latin que le grand tragique anglais ; et d'autre part, les Français étaient alors convaincus de posséder un Shakespeare complet, intégral, dans la traduction en vingt volumes de Letourneur.

On peut aussi se demander si, pour une étude comme celle-ci, l'œuvre entière de Shakespeare doit entrer en ligne de compte. Faut-il, en principe, rechercher l'influence des trente-six drames shakespeariens (4) dans l'œuvre de Vigny ? Est-il même absolument certain qu'il les ait tous lus ? On parle de Shakespeare comme on parle de la Bible : chacun la

(1) *Correspondance*, publiée par L. Séché, Paris, Renaissance du Livre, s. d., vol. I, p. 12.
(2) Maurice Albert, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration*, Paris, 1893, p. 225.
(3) *Journal d'un Poète*.
(4) De la traduction Letourneur.

connaît, mais rares sont ceux qui l'ont lue d'un bout à l'autre. Et cela est vrai tout particulièrement pour les romantiques. Tous ont le nom de Shakespeare sur les lèvres, dès qu'on discute théâtre, mais combien le connaissent-ils vraiment ? Si toutefois, pour un fervent de Shakespeare tel que Vigny, il faut admettre qu'il connaissait l'ensemble de l'œuvre, du moins doit-on distinguer dans celle-ci les pièces d'importance secondaire, comme les tragédies du début et les premières comédies, et les œuvres de la maturité, et parmi celles-ci surtout les pièces restées au répertoire en Angleterre à cette époque : celles auxquelles on revient toujours quand on s'occupe de Shakespeare, celles que Vigny a dû relire et étudier jusqu'à s'en imprégner. Ce sont donc ces dernières qu'il faut examiner surtout pour déterminer l'influence de Shakespeare sur Vigny : *Roméo et Juliette*, *Jules César*, *Hamlet*, *Othello*, *Lear*, *Macbeth* et *Coriolan* parmi les tragédies ; pour les comédies *le Songe d'une nuit d'été*, *le Marchand de Venise*, *La Mégère apprivoisée*, *Comme il vous plaira* et la *Tempête;* enfin, parmi les drames historiques, en premier lieu *Richard III* (1).

(1) On arrive à dresser une liste presque identique en faisant le compte des pièces shakespeariennes que Vigny nomme dans la *Correspondance* et le *Journal*, ou dont il cite un passage ou un personnage, dans son œuvre. Il faudrait y ajouter *Henri V* dont il traduit quelques vers dans *Cinq-Mars* (Chap. XIV) et *Tout est bien qui finit bien* et *Peines d'amour perdues*, cités dans une lettre badine à Mme Arnould-Plessy (*Corr.* I, p. 174).

CHAPITRE II

BRUGUIÈRE DE SORSUM ET L'ARTICLE DE LA MUSE FRANÇAISE

Vigny fut amené à étudier plus à fond Shakespeare grâce à la connaissance qu'il fit, probablement vers 1819, de son cousin par alliance, Bruguière de Sorsum (1).

Ce poète amateur avait fait une carrière distinguée en politique et en littérature. Après avoir beaucoup voyagé dans sa jeunesse et rimé des vers à la Delille, il était arrivé à remplir de hautes charges à la cour du jeune roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte ; il y occupait ses loisirs en étudiant le sanscrit. Après la chute de l'Empire, il s'était ménagé une retraite près de Tours afin de s'adonner à ses deux études favorites, l'orientalisme et la poésie anglaise. C'est là qu'il traduisit le *Roderick* de Southey et la *Parisina* de Byron. Peu après son retour en France, il avait épousé la sœur (2) de Jacques de Montlivault, cousin éloigné et ami de Vigny. En 1819, lors d'un séjour qu'il fit à Paris, des relations suivies durent s'établir entre Vigny et lui. Par leurs goûts communs, ces deux amis des lettres trouvèrent aussitôt des points de contact nombreux. Bruguière travaillait alors à une traduction de six pièces de Shakespeare. Vigny s'y intéressa vivement et, grâce à Bruguière, il se mit probablement à relire avec plus d'attention Shakespeare, et cette fois-ci en anglais.

Le baron de Sorsum mourut en 1823 sans s'être occupé de publier ses œuvres. Ce fut Chênedollé qui s'en chargea, et en 1826, deux volumes parurent sous le titre : « *Chefs d'œuvre de Shakespeare*, traduits, conformément au texte original, en vers blancs, en vers rimés et en prose, suivis de poésies diverses, par feu A. Bruguière, Baron de Sorsum. » Les poésies diverses donnent un choix des œuvres originales de Bru-

(1) Pour la vie de Bruguière, voir F. Baldensperger, *Alfred de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, 1912, p. 25 : *Une influence à sa première heure.*

(2) Et non la mère. Voir à ce sujet *La Revue de littérature comparée*, janv.-mars 1927, p. 146 : *Autour de Bruguière de Sorsum.*

guière, toutes conçues dans le goût du dix-huitième siècle. Les titres suffiront : *le Voyageur*, discours en vers, le *Siège de Marseille*, *le Mexique conquis*, *Fingal*, poème en six chants, etc... Quelques traductions d'Horace, du Dante, de Southey, de Byron s'y ajoutent. Mais l'intérêt principal des deux volumes réside, pour nous autant que pour les contemporains de l'auteur, dans les quatre drames traduits de Shakespeare selon une méthode toute nouvelle, indiquée par le titre, puis exposée par Chênedollé dans son *Avis de l'Editeur*. Pour la première fois un Français avait essayé de rendre la forme shakespearienne telle quelle, la prose par la prose, les vers blancs par des alexandrins sans rime, et les vers rimés par des alexandrins rimés. Mais il n'avait pas seulement tenté de traduire exactement la forme, il entendait également rester fidèle au fond : « Je me suis attaché, disait M. de Sorsum, à rendre le plus littéralement et le plus exactement possible, le sens de mon auteur, sans vouloir le purger de ses vices, atténuer ses défauts, couvrir son manque de goût, ou porter atteinte à ses beautés. J'ai tâché de lui conserver toute sa sublimité et toute sa rudesse, c'est-à-dire son entière physionomie. » (1)

Si l'on passe aux traductions, on verra au premier coup d'œil que Bruguière ne s'est pas rendu la besogne facile : la *Tempête*, *Macbeth*, le *Songe d'une Nuit d'été* et *Coriolan* (2) offrent à eux quatre (3) toutes les variétés du style shakespearien, depuis le tragique le plus sombre de *Macbeth* jusqu'aux bouffonneries des artisans dans le *Songe*, depuis le lyrisme le plus aérien de la *Tempête* jusqu'aux cris de la populace dans *Coriolan*. La forme passe du vers blanc au vers rimé, de la prose aux vers lyriques des chansons ; dans le *Songe* c'est encore le vers régulier des œuvres de jeunesse ; dans *Macbeth*, c'est le vers brisé, les constructions elliptiques, si difficiles à traduire, des tragédies de la maturité. Ainsi le choix de traductions qu'a publié Chênedollé suffirait amplement pour nous démontrer si Bruguière a réussi ou non à réaliser son beau programme. Pourtant on ne peut assez regretter ici que deux des six drames annoncés en 1824 dans la *Muse française* n'aient pas trouvé place dans l'édition des œuvres posthumes, car ces deux drames sont *Roméo et Juliette* et

(1) *Avis de l'éditeur*.
(2) *La Tempête* et le *Songe d'une Nuit d'été* sont intitulés « pièces », les deux autres « tragédies ».
(3) Pour être complet, il faut y ajouter une scène de *King Henry VI* (1re partie, IV, 5), celle entre les deux Talbot, en vers rimés.

Othello que Vigny va traduire à son tour. Une comparaison entre les deux versions aurait permis de déterminer avec toute l'exactitude possible l'influence de Bruguière sur Vigny. Toutefois, un bref examen des pièces publiées ne sera pas inutile.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'exactitude de la traduction que l'on peut qualifier de rigoureuse, si l'on considère les grandes difficultés de la méthode adoptée par Bruguière. Les variétés de la forme shakespearienne sont rendues fidèlement. A peine si, de temps à autre, le traducteur s'attarde dans une phrase de prose lorsque son modèle a déjà commencé une nouvelle tirade en vers blancs, ou s'il se permet de rimer quelques vers de plus que n'en a l'original. Les suppressions sont extrêmement rares, un vers par ci par là, mais jamais un long passage, sauf dans la *Tempête* où les propos légers des seigneurs qui se moquent de l'honnête vieux Gonzalo sont laissés de côté (1), de même que le monologue du portier dans *Macbeth*. Ici le traducteur a évidemment voulu éviter le mélange des genres, toujours choquant pour un Français. Ailleurs ce sont quelques jurons qui ont été supprimés, ou des expressions grossières qui ont été adoucies. Cela n'a rien que de très naturel, et tel qu'il est, le texte a gardé suffisamment de la rudesse de Shakespeare pour être qualifié de fidèle à l'original. C'est à ce souci de fidélité qu'il faut imputer un des plus graves défauts de la traduction : elle est trop longue, et Bruguière emploie souvent trente vers à rendre ce que Shakespeare dit en vingt. Ce défaut, presque impossible à éviter dans une traduction en vers, est surtout sensible dans la *Tempête* et *Macbeth* dont les vers anglais abondent en raccourcis hardis ; mais il est encore aggravé par une certaine gaucherie du traducteur dans le maniement de la langue : Bruguière se sert souvent d'expressions contournées et maladroites qui trahissent le poète de second ordre.

Mais les transpositions de Bruguière ont aussi de grandes qualités. Ce qu'il faut apprécier surtout chez ce dilettante, ce disciple des petits poètes du dix-huitième siècle, c'est la simplicité de son style lorsqu'il traduit Shakespeare. (2) Il s'efface

(1) II, 1, 10-95 (d'après la Globe edition).

(2) On estimera doublement cette simplicité après avoir lu quelques spécimens des œuvres originales de Bruguière, toutes dans ce style :

« Archipel de Sandwich ! O rivage abhorré !
« J'y vois le brave Cook d'assassins entouré ;
« Il tombe, et ses regards empreints de bienfaisance
« A ses soldats armés défendent la vengeance.
« Etc., etc. »

presque entièrement derrière son modèle, ce qui est certainement la chose la plus difficile qu'on puisse exiger d'un écrivain de l'école pseudo-classique. Les passages sont relativement peu nombreux où la mauvaise rhétorique française trahit l'original, comme dans cette exclamation du roi de Naples :

Plût aux dieux que ma fille aux rives africaines
N'eût jamais de l'hymen vu briller le flambeau !

Shakespeare lui avait fait dire, dans un style qui convenait mieux à un pauvre naufragé, fût-il de sang royal :

Would I had never
Married my daughter there ! (1)

Mais ailleurs, et très souvent, la poésie naïve de l'original est conservée, comme dans le récit de Prospero à Miranda :

La mer, au loin gonflée, et d'écume blanchie,
Seule nous répondait par ses rugissements ;
Mais, touchés de pitié, les vents nous respectèrent,
Et nous faisant voguer d'une haleine propice,
On eût cru les entendre avec nous soupirer.

MIRANDA

Dans cet instant, déjà si pénible pour vous,
Que je devais, hélas ! vous être à charge encore !

PROSPERO

Ta présence plutôt comme celle d'un ange
Fut ce qui me sauva... (2)

Les nombreuses chansons de la *Tempête* et du *Songe* ne sont pas non plus sans grâce ni sans charme. Voici la berceuse des fées de Titania (3).

Vous, serpents tachetés aux fourchus aiguillons,
Taupes au poil d'un noir d'ébène,
Lézards, aveugles vers et piquants hérissons,
N'approchez pas de notre reine.

A tes accents mélodieux,
Tendre et plaintive Philomèle,
Que le sommeil plane sur elle,
Et doucement ferme ses yeux ;
Dans cette odorante retraite
Qu'aucun charme ne l'inquiète ;
Que tout se taise, pas de bruit ;
Aimable reine, bonne nuit !
.....

(1) *The Tempest*, II, 1, 107-108.
(2) *Id.*, I, 2, 149 ss.
(3) *A. Midsummernight's Dream*, II, 2, 9 ss.

Il faut noter d'ailleurs que Bruguière sait mieux rendre la légèreté et la grâce du style shakespearien que sa vigueur et ses fortes couleurs. C'est pourquoi ses tragédies, bien que très fidèles à la lettre, surtout *Macbeth*, sont plus éloignées de l'esprit du texte que les comédies. La langue en est terne et sans relief ; elle s'est dépouillée tant bien que mal des artifices de la rhétorique sans avoir encore acquis la richesse et le pittoresque de la langue romantique.

Pourtant, si Bruguière a partiellement échoué dans son entreprise, la raison doit en être cherchée ailleurs : c'est-à-dire dans l'emploi du vers blanc. Il a cru, et c'est là son erreur, qu'en enlevant à l'alexandrin la rime, on aurait un équivalent français du vers iambique anglais. Mais le rythme marqué et rigoureux de l'alexandrin, — surtout lorsqu'il est manié par un élève de la vieille école, — bien plus encore que la rime, le rend à tout jamais incapable de reproduire le vers tragique de Shakespeare. C'était l'opinion de Philarète Chasles : « Mon avis personnel, dit-il à propos du *Macbeth* d'Emile Deschamps, est que la lutte entre l'iambe anglais et l'hexamètre français, entre la rime et le vers métrique et accentué échappe à toutes les puissances de l'habileté et du génie. » (1) Le passage suivant du *Macbeth* de Bruguière donne la clef de son échec :

> Déjà je te vois donc et Glamis et Cawdor ;
> Et tu seras aussi tout ce qui t'est promis !
> Que dis-je, cependant, je crains ton caractère
> Trop imprégné du lait de l'humaine douceur.
> Pour te laisser choisir les chemins les plus courts.
> Tu voudrais être grand, et de l'ambition
> Tes regards quelquefois ont décelé la flamme,
> Mais ton timide cœur se révolte à l'idée
> Du mal qui fut toujours son plus sûr instrument.
> Tu désires gagner, mais en joueur honnête ;
> Ce qui te plaît le plus, tu le veux saintement,
> Et tu voudrais voir fait ce que tu crains de faire....., (2)

La traduction est très fidèle, et pourtant l'esprit de l'origi-

(1) Cité par Henri Girard, *Un Bourgeois dilettante à l'époque romantique*, Paris. 1921.

(2) « Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be
« What thou art promis'd. Yet do I fear thy nature ;
« It is too full o'the milk of human kindness
« To catch the nearest way ; thou wouldst be great,
« Art not without ambition, but without
« The illness should attend it ; what thou wouldst highly,
« That thou wouldst holily ; wouldst not play false,
« And yet wouldst wrongly win... » (I, 5).

nal n'y est pas, à cause du rythme trop différent. En plus, l'absence de la rime est choquante dans des vers aussi réguliers de construction (1).

A vrai dire, il n'y a que deux manières, nous semble-t-il, de résoudre le problème d'une traduction qui ne sacrifie pas la poésie à la fidélité : ou bien on se servira du seul vers tragique français, l'alexandrin, ce qui donnera un Shakespeare fortement francisé, mais non sans beauté, — et ce sera la solution des romantiques, d'un Vigny ou d'un Deschamps ; — ou l'on emploiera la prose à laquelle seule il sera possible de donner un rythme approchant de celui du vers blanc anglais, — et ce sera la solution moderne, celle d'un André Gide (2) ou d'un R.-L. Piachaud (3).

En résumé, la traduction de Bruguière, entreprise pourtant très méritoire, surtout à cette date, ne pouvait faire école. C'est dire que son influence directe sur les adaptations shakespeariennes de Vigny ne saurait être importante. Mais il en est autrement de son influence sur l'activité et la pensée littéraires du jeune poète. La tentative de son parent fut pour Vigny une première occasion d'étudier de près la question du style dramatique. Comment rendre Shakespeare sans le trahir et sans faire violence à la langue française ? C'est ainsi que le problème dut se présenter d'abord à son esprit pour s'élargir ensuite et s'étendre à toute la réforme du théâtre comme au rôle de Shakespeare dans celle-ci.

Car la traduction de Bruguière ne pouvait qu'inciter à la pensée un esprit avide d'approfondir toutes choses, tel qu'était celui de Vigny. La langue française peut-elle supporter le vers sans rime ? la différence entre la prose et les vers n'est-elle pas trop grande pour permettre qu'on passe de l'une aux autres sans brutaliser l'oreille ? Vigny dut se poser bien vite ces questions, son premier enthousiasme pour l'œuvre de son cousin une fois passé. Et si en 1823, il écrivait à Victor Hugo, à propos du baron de Sorsum : « Il a déjà traduit six tragédies de Shakespeare d'une manière originale, littérale, et la seule qui révèle le génie anglais, » (4) sa vraie pensée se dégageait mieux dans l'article qu'il consacra dans la *Muse française* à la tentative de Bruguière, peu après la mort de

(1) Le système de Bruguière vient d'être repris, ces dernières années, par la « *Collection Shakespeare* » publiée sous la direction de M. Koszul (Paris, Dent, depuis 1922).
(2) *Antoine et Cléopâtre*, Paris, 1921.
(3) La tragédie d'*Othello*..., Genève, 1925.
(4) *Correspondance*, vol. I, p. 11.

celui-ci. Cet article, paru en janvier 1824 sous le titre : *Œuvres posthumes de M. le baron de Sorsum*, ne visait pas à autre chose qu'à rendre le public attentif à la publication prochaine de ces œuvres. Mais on y trouve beaucoup plus que des louanges bien tournées. Vigny y montre une admiration sincère pour le travail de son cousin, et pourtant il a bien des réserves à faire, réserves qu'il ne s'avoue peut-être pas encore à soi-même. De plus, c'est dans ce court article qu'il faut chercher le point de départ des idées de Vigny futur traducteur de Shakespeare et futur auteur dramatique.

« Le fond de ces œuvres qui vont bientôt voir le jour, écrit-il, est une traduction de six tragédies de Shakespeare. C'est une entreprise d'une haute importance, selon notre opinion. Jusqu'à présent l'on n'avait connu cet ouvrage en France que par des traductions en prose par lesquelles il était impossible que tout le génie du poète fût révélé. Mais après la lecture de celle que nous annonçons, on comprendra toute la grandeur du tragique anglais et l'on sera frappé par le style d'une grande pensée, qui n'avait peut-être pas été assez appréciée jusqu'ici... » Ce qui frappe au premier abord, dans ce style, c'est bien le mélange de la prose et des vers, et Vigny essaie d'en montrer les origines . « Shakespeare, dit-il, le plus grand créateur des poètes tragiques, lorsqu'il jeta son premier regard sur le monde, fut frappé de la différence des langages dans les êtres de la société. Il aimait sur toutes choses la Vérité... » Et Vigny, développant son idée, montre comment Shakespeare fut amené, pour suivre de plus près la vérité, à laisser la prose au vulgaire. « Il en fit le langage du matelot blasphémant dans la tempête, du plébéien soufflant une vile insurrection, du valet défiant avec crainte le valet qu'il effraie : mais il donna un autre parler au prince dépossédé, au grand homme méconnu et à l'amant qui s'immole. Ce langage n'est pas encore de la poésie ; ce sont les vers sans la rime ; c'est une prose cadencée qui marche avec plus de grâce que l'autre... Puis voilà que tout à coup la parole prend des ailes, et les sylphes, les fées, et ceux qui aiment parlent la langue des dieux. » Et revenant à la traduction de Bruguière, il continue : « Aucun traducteur avant le baron de Sorsum n'avait osé entreprendre le même travail en français... Il est parvenu en effet, à force de naturel et de grâce, à nous faire supporter le *vers blanc*... On s'étonne d'abord de ne pas rencontrer la rime , mais bientôt l'oreille s'y familiarise, et l'ordre des pensées du dialogue étant tout à fait en proportion avec ce style, il se compose souvent d'expressions sim-

ples qu'aurait peut-être dédaignées un vers *plus grand seigneur*. » Ici, Vigny fait en passant une allusion ironique au style pseudo-classique, allusion qui est encore quelque peu déplacée, venant de l'auteur de *Dolorida* : « Les choses de la vie y trouvent place (dans le style de Bruguière) ; et, dans ces moments, la tragédie veut bien les appeler par leur nom, ce qui, il faut l'avouer pourtant, a bien son mérite pour la vérité et la clarté. » Enfin il termine en recommandant pour l'excellence de la traduction, les scènes pleines d'énergie des sorcières dans *Macbeth* (1), « puis aussi les adieux mélancoliques de Roméo et Juliette sur leur balcon, durant la nuit ; chefs-d'œuvre d'innocence et d'amour, ainsi que cette histoire douloureuse tout entière, aventure si touchante de dévouement malheureux, que tous les peuples l'adorent et lui élèvent chacun son autel sur leur théâtre. Le nôtre l'attend encore, malgré Ducis, qui n'y voulut voir que la haine de deux familles. » Ce passage est le témoignage le plus important de l'influence de Bruguière sur Vigny : il lui a donné l'ambition de devenir à son tour traducteur de Shakespeare, et de donner à la France un *Roméo et Juliette* authentique et pourtant jouable.

D'autres choses, dans cet article, sont à retenir : tout d'abord, Vigny y déclare nettement que la prose est incapable de rendre le génie de Shakespeare dans sa plénitude et dans son intégrité. Ensuite, et malgré son admiration pour la tentative de Bruguière, il laisse percer son antipathie à l'égard du vers blanc, trop étranger à la France pour pouvoir s'y acclimater : on ne sera pas étonné de voir le traducteur d'*Othello* donner, quelques années plus tard, malgré tout ce qu'il avait pu dire lui-même, la préférence au vers « plus grand seigneur », à l'alexandrin qui lui convenait mieux.

Enfin, il faut le constater : le premier document qu'on ait du jeune Vigny au sujet de Shakespeare, — à part quelques allusions au poète anglais dans ses lettres, — ce sont des réflexions sur le style shakespearien et sur la manière de rendre ce style en français. Malgré l'enthousiasme pour le grand tragique qu'il montre dans ces pages, l'auteur y prend l'attitude d'un critique objectif qui se borne à discuter des

(1) En quoi il est permis d'être d'une opinion différente de la sienne. Ces scènes sont mal rendues et il s'y trouve plus de rhétorique qu'ailleurs. « That will be ere the set of the sun » (I, 1) est traduit : « C'est donc vers l'heure où le flambeau du jour — Au sein des mers plongera sa lumière ». Croirait-on vraiment entendre, comme Vigny le dit, « l'idiome de l'enfer » ? Nouvelle preuve du conservatisme de Vigny, en matière de style.

questions de forme. Un Victor Hugo, aussi bon connaisseur de Shakespeare que l'était Vigny à cette époque, aurait pris cette annonce des œuvres de Bruguière comme prétexte à longues digressions sur le génie dramatique du maître anglais. Mais Vigny garde ici une réserve bien caractéristique pour sa personne, et qu'il faut noter.

En résumé, l'influence de Bruguière paraît s'être exercée de trois manières : Vigny a lu Shakespeare plus attentivement, et avec l'idée de le traduire ; il s'est élaboré un système de traduction en opposition il est vrai, au système de Bruguière ; enfin, il a pu apprendre chez celui-ci à respecter les textes, et c'était une leçon dont il avait alors besoin.

CHAPITRE III

LE THÉATRE ANGLAIS A PARIS

Un événement allait contribuer à parfaire ce qu'on peut appeler la « culture shakespearienne » de Vigny : ce furent les représentations que donnèrent à Paris, pendant plusieurs saisons, quelques troupes anglaises, et qui eurent une très grande influence sur toute la génération romantique. (1)

C'est en 1822 qu'un certain Penley, qui venait de passer avec sa troupe une saison à Calais et à Boulogne-sur-Mer où il avait été fort bien accueilli par les nombreux hôtes anglais de ces villes, essaya de monter sur une scène parisienne. Il avait compté sur l'indifférence et la lassitude croissantes du public français à l'égard de la tragédie pseudo-classique, mais il avait oublié l'anglophobie qui régnait encore en France, au souvenir de Waterloo. La troupe débuta par *Othello*, le 31 juillet, au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Les acteurs furent bombardés de pommes, d'œufs et de gros sous dès les premiers actes. A la seconde représentation, le parterre devint si menaçant que la police dut intervenir et fermer le théâtre.

Penley ne se laissa pas décourager et commença une série de représentations par souscription dans une salle de théâtre privée de la rue Chantereine. Sa troupe, qui était bonne sans être de tout premier ordre, joua jusqu'au milieu d'octobre. A son répertoire figuraient cinq pièces de Shakespeare : *Roméo et Juliette*, *Richard III*, *Macbeth*, *Hamlet* et la *Mégère apprivoisée*. L'auditoire habituel se composait surtout d'hommes de lettres, entr'autres Stendhal, qui accueillirent favorablement les acteurs. Bien qu'on n'en ait aucune preuve, il est permis de supposer que Vigny s'intéressa aussi à ces représentations. En 1822, il tenait garnison à Courbevoie d'où il faisait de fréquentes apparitions à Paris. On le voyait dans les salons littéraires, par exemple dans celui de Mme Ancelot ; il était lié avec le groupe de jeunes écrivains qui allaient publier la *Muse française*. Il est très plausible que

(1) Pour ce chapitre, cf. Borgerhoff, *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, 1912.

Vigny, épris de littérature anglaise et de Shakespeare et lié en ce moment avec Bruguière de Sorsum, eût été curieux d'aller voir cette troupe dont les débuts avaient fait tant de bruit à Paris. Il note à cette époque, pour ses mémoires : « Mes silences et mes études dans les garnisons près de Paris. Excellentes pour le travail de cabinet. La discipline est la geôlière et impose l'obligation de rester chez soi. On peut sortir pour aller visiter les bibliothèques et les théâtres. » (1) Ceci est peut-être l'indication que Vigny n'ignora pas le séjour de Penley à Paris. Mais on chercherait vainement une trace de sa présence rue Chantereine dans la publication, malheureusement si incomplète, du *Journal* et de la *Correspondance*. On trouve bien une allusion à Shakespeare dans une lettre adressée à Alexandre Guiraud : « Vous ne voulez donc pas venir, mon ami. Nous avons beau réserver votre place en tous lieux au milieu de nous comme à l'ombre de Banquo, nous ne la voyons pas se remplir. » On serait tenté de reconnaître ici l'émotion d'un jeune poète qui vient d'assister à une représentation de *Macbeth* dont il a été fortement impressionné. Mais la lettre est datée du 21 novembre et Penley avait clôturé sa série de représentations dès le 19 octobre. Il s'agirait donc d'une impression vieille de plus d'un mois. Aussi citons-nous ce passage sans prétendre pouvoir en tirer une conclusion.

Ailleurs pourtant, dans les papiers de Vigny, se trouve un document beaucoup plus significatif. M. Baldensperger a publié dans les *Notes et Eclaircissements* qui suivent son édition des *Poèmes* (2), des fragments de l'ébauche de *Satan sauvé* où se trouve le passage : « O vous à qui je raconte ces choses et qui m'écoutez la tête appuyée sur votre main blanche..... ne vous ai-je pas vue souvent, spectatrice mélancolique des jeux du théâtre, fermer vos grands yeux qu'une scène de séparation ou que la mort de Roméo et de sa douce Juliette remplissait de larmes, de Juliette qui se levait de sa tombe pour promettre des jours heureux à celui qui avait dans les veines le poison fatal..... » Et, au même endroit, le poète écrivait au sujet d'Eloa qui, prisonnière dans les enfers, y voit passer « les suicidés » :

> Et surtout elle aimait dans leur foule inquiète
> Roméo qui passait près de sa Juliette.....

(1) Cité par M. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*. Paris, 1927, p. 19.
(2) Paris, Conard, 1914, p. 319.

Selon M. Baldensperger, l'écriture permet de rapporter les fragments de *Satan sauvé* aux années 1819 à 1823. Les passages cités ici dénotent chez Vigny une forte préoccupation du drame shakespearien, préoccupation qui ne suffirait pas à expliquer son intérêt pour la traduction de Bruguière. Il semble plutôt qu'il soit hanté par une vision très nette, telle qu'une simple lecture n'aurait pu la lui donner. Mais bien plus : cette vision n'est pas celle du dénouement shakespearien ; elle se rapporte à celui imaginé par Garrick et qui, seul, depuis le dix-huitième siècle, était joué sur les théâtres anglais. Or, en 1822, où Vigny aurait-il pu avoir vu cette « Juliette qui se lève de sa tombe pour promettre des jours heureux à un Roméo qui a dans les veines le poison fatal » ? Evidemment ni dans Shakespeare, — ni dans la traduction restée inédite de Bruguière qu'on ne peut en cette matière soupçonner d'infidélité, — ni dans l'adaptation de Ducis (1) que Vigny connaissait, mais qu'il méprisait trop pour s'en inspirer. Letourneur, il est vrai, avait adopté le dénouement de Garrick. Pourtant, la conclusion semble probable : Vigny a dû assister à une au moins des représentations de Penley, celle de *Roméo et Juliette*, dont la scène du dénouement, rapporte M. Borgerhoff, avait été fort applaudie en septembre. Il est fort possible qu'il en ait vu encore d'autres.

L'impression reçue au théâtre rue Chantereine dut se combiner avec l'influence de Bruguière pour faire naître en Vigny le projet d'adapter *Roméo et Juliette* à la scène française. Mais quelques années devaient s'écouler sans qu'il le réalisât. Il fallut pour cela une nouvelle, et plus forte secousse venue du dehors, — du pays de Shakespeare.

Cinq ans plus tard on retrouve en effet un théâtre anglais installé à Paris. Mais cette fois, l'entreprise avait été faite sur une beaucoup plus grande échelle. Plus de soixante-dix représentations furent données de septembre 1827 à juillet 1828, et cela sur les grands théâtres, à l'Odéon, aux Italiens, une fois même au Théâtre Français. Au répertoire figuraient des pièces modernes complètement oubliées aujourd'hui, et d'autres plus anciennes telles que *The School for Scandal* de Sheridan ou la touchante *Jane Shore* de Nicolas Rowe. Mais alors, comme en 1822, la part la plus large avait été faite à Shakespeare, avec *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Othello*,

(1) Ducis (dont la tragédie n'a guère de rapport avec le drame shakespearien), fait d'abord mourir Juliette empoisonnée ; Roméo se poignarde ensuite.

le *Roi Lear*, *le Marchand de Venise*, *Richard III* et *Macbeth*. La troupe se composait d'acteurs recrutés dans les meilleurs théâtres de Londres et auxquels vinrent se joindre tour à tour les grands tragédiens anglais Kemble, Kean et Macready. Pourtant, ni le prestige, ni le talent des acteurs ne suffiraient pour motiver le brillant succès qu'ils remportèrent et les admirations ferventes qu'ils suscitèrent parmi le public nombreux. Il y a d'autres raisons et, d'ailleurs, ne devons-nous pas expliquer cette nouvelle tentative de fonder une scène anglaise en plein Paris après l'échec de Penley ?

Depuis 1822, les temps avaient bien changé. D'une part, un rapprochement politique entre l'Angleterre et la France avait dissipé l'atmosphère hostile qui régnait auparavant entre les deux pays. Et d'autre part, depuis cinq ans, les signes avant-coureurs d'une révolution au théâtre étaient allés se multipliant. Si en 1820, Charles de Rémusat avait jeté le cri d'alarme dans son article sur la *Révolution du théâtre*, si l'année suivante, Guizot avait publié sa nouvelle édition du Shakespeare de Letourneur, précédée d'une longue notice où il faisait justice au grand tragique, — c'est en 1823 que Stendhal engageait véritablement la bataille entre partisans et adversaires du drame nouveau par son manifeste violent de *Racine et Shakespeare*. C'est en 1823 aussi que la *Lettre* de Manzoni sur les unités paraissait en français. Puis, Villemain publiait dans la *Biographie universelle* une critique judicieuse de Shakespeare. Enfin, le *Globe* commençait, dès sa fondation en 1824, une série d'articles pour mieux faire connaître celui-ci. Le parti romantique et le parti classique s'étaient constitués et l'un comme l'autre guettait chaque occasion de se mieux renseigner sur Shakespeare. Aussi le moment pour monter un théâtre anglais à Paris n'aurait-il pu être mieux choisi. Tous les lettrés couraient aux représentations, les uns pour admirer, les autres pour s'indigner. Et à côté des partis, il ne faut point oublier le grand public qui, n'étant désormais plus retenu par aucune anglophobie, était prêt à applaudir généreusement tout ce qui saurait le distraire de la tragédie pseudo-classique, fût-ce dans une langue qu'il ne comprenait pas.

L'effet de ces représentations anglaises fut donc très grand. Rappelons que jusqu'alors, Shakespeare n'avait été connu du public français que par des traductions ternes et injouables, ou par des adaptations comme celles de Ducis qui étaient plutôt des trahisons. Quelle révélation que de voir les véritables drames shakespeariens joués, — dans une intégrité

très relative, il est vrai, — par les plus grands tragédiens de l'Angleterre, des acteurs qui n'avaient rien de la pompe froide des tragédiens français, mais dont tous les efforts tendaient à rendre la nature. Aussi n'est-il pas étonnant que ce public ait mis bas les armes devant la grandeur du génie anglais. « Désormais, écrit M. Borgerhoff, ce n'était plus un crime d'admirer Shakespeare et de le prendre comme modèle. » (1) Désormais aussi, tous les efforts de la pièce pseudo-classique pour ramener à elle les suffrages seront vains. Le *Courrier des Théâtres* l'avait d'abord tenté par des moyens qui formaient quelque peu contraste avec la dignité classique. Le 11 septembre 1827, au lieu de la représentation d'*Hamlet* à l'Odéon, il annonçait : « A 8 h. du soir, le *Parnasse noyé dans la Tamise*, tragédie de John Bull », et « *Molière berné* ou les *Parisiens à l'anglaise*, farce de Milord London ». Quelques jours plus tard, au lieu de *Roméo et Juliette* : « A 7 h. du soir, s'enfermer chez soi, lire Racine et prier Molière. » Mais le *Courrier des Théâtres* en fut pour ses frais ; bien plus, après le départ de la troupe anglaise, l'Odéon, pour échapper à la faillite, était obligé de donner l'une après l'autre, des adaptations de Shakespeare.

Pour préciser l'influence qu'exerça le théâtre anglais à Paris, il faut parler tout d'abord des acteurs français. Ceux-ci assistèrent en grand nombre et avec assiduité aux représentations. Une véritable réforme dans leur jeu en fut la conséquence. Les acteurs romantiques ont tous été à l'école des Anglais et, par là, ils sont devenus les collaborateurs précieux des auteurs dramatiques qui tentèrent d'acclimater Shakespeare en France. Pour s'en rendre compte, on n'a qu'à se reporter à la critique du *Globe* (2), lors de la représentation du *More de Venise* de Vigny : « Joanny a bien dessiné le personnage d'Othello. Il nous a paru profiter avec un rare talent des traditions que les acteurs anglais nous ont laissées... »

Mais c'est bien sur les artistes et les écrivains de la jeune école que Shakespeare fit le plus d'impression. Charles Nodier écrivait avec enthousiasme : « L'établissement du théâtre anglais à Paris est un des événements de l'époque. » Victor Hugo allait faire naître à l'Odéon l'admiration fervente de Shakespeare qu'il exprimera ensuite dans la préface de *Cromwell*. Quant à Dumas, il racontera avec enthousiasme comment

(1) P. 167, *op. cit.*
(2) 28 octobre 1829.

il devint auteur dramatique (1) grâce à ces représentations qui lui révélèrent Shakespeare, « l'homme qui a le plus créé après Dieu » ; l'impression profonde que lui fit Kean lui donnera l'idée du drame dont l'acteur sera le héros. Mais le plus impressionné, ce fut encore Berlioz qui n'eut pas de repos avant d'avoir obtenu la main de Miss Smithson, la jeune actrice qui avait incarné les touchantes héroïnes de Shakespeare, et qui malheureusement, une fois mariée, devait perdre un peu de la douceur de Desdémona et d'Ophelia.

Au milieu de ce concert de louanges, la voix de Vigny semble faible. Du moins possède-t-on la certitude qu'il assista à quelques-unes des représentations. M. Borgerhoff en donne trois preuves. Quelques vers d'Antoni Deschamps dans son recueil *Dernières Paroles*, rappellent que Vigny et lui applaudirent ensemble Terry et Miss Smithson dans le *roi Lear* :

J'aimais surtout le roi Léar et Cordélie !
Les autres sont des fous, mais lui, c'est la folie !
Alfred, souvenez-vous de ce vieux souverain
Tenant à peine hélas ! son sceptre dans sa main,
Contre ses deux enfants, opprobre de la terre,
Sur ses genoux pesans implorant le tonnerre,
Et nous deux, à l'aspect de si grandes douleurs,
Dans le vaste Odéon nous étions tout en pleurs ;
Et nous disions après, l'âme encore enivrée :
Nous ne reverrons plus une telle soirée !

On est heureux de savoir que Vigny était présent à cette soirée du 7 janvier 1828, — la première et la seule fois où le *Roi Lear* fut donné à l'Odéon, — tout en regrettant qu'il n'ait pas décrit lui-même ses impressions alors qu'il était « l'âme enivrée et tout en pleurs ».

Quelques mois plus tard, le 16 mai, Kean et Miss Smithson jouaient *Othello* qui fut peu goûté du public parisien. Et le lendemain, Vigny, dans son indignation, écrivait à son ami Pauthier : « Devant Shakespeare, Othello et Kean, j'ai entendu bourdonner à mes oreilles le vulgaire le plus profond que jamais l'ignorance parisienne ait déchaîné dans une salle de théâtre. C'en était assez pour me faire rougir d'écrire pour de tels Gaulois.

« J'ai été tenté toute la journée de reprendre mon sabre rouillé et de retomber capitaine. Venez me relever un peu mercredi et me montrer que tout n'est pas perdu pour la cause de l'intelligence. » (2)

(1) Préface à *Henri III et sa cour, théâtre*, vol. I, Paris, 1834.
(2) *Correspondance*, I, p. 31.

En avril, juin et juillet 1828, Macready avait paru à son tour au théâtre des Italiens, dans les rôles de Virginius et Guillaume Tell, drames de Knowles, et dans ceux de *Macbeth*, d'*Hamlet* et d'*Othello*. D'après M. Borgerhoff, il est certain que Vigny assista à ces représentations, car dix ans plus tard, se trouvant à Londres, comme son ami Alfred d'Orsay lui avait demandé d'aller voir l'acteur anglais, il lui répondit par un billet daté de janvier 1839 : « Il me faut aller dans le Berkshire... En revenant, je t'écrirai sur le champ et je prendrai un matin ou une heure pour causer avec le grand tragédien que j'ai admiré et applaudi (sans qu'il s'en soit douté) dans presque tous les grands rôles, et dernièrement dans *la Tempête*. » « Or, comme le démontre M. Dupuy, écrit M. Borgerhoff, Vigny en était à sa première visite à Londres, et les représentations auxquelles il fait allusion ne peuvent avoir été que celles que Macready donna à Paris en 1828. » Bien que depuis 1912, de nombreuses lettres aient été publiées qui ont prouvé le premier séjour de Vigny en Angleterre durant l'été de 1836, les conclusions de M. Borgerhoff restent justes : Vigny n'a pu voir Macready à Londres en 1836, car l'acteur avait clôturé sa saison dès la fin de juin, avant l'arrivée de Vigny, et il n'avait pas recommencé à jouer avant le 3 octobre (1). Le billet au comte d'Orsay ne se rapporte pas non plus aux quelques semaines que Vigny vient de passer à Londres depuis le 25 novembre, puisque, sauf pour la *Tempête*, il fait allusion à une époque plus éloignée.

A ces trois témoignages, il faut ajouter une lettre du 24 mai 1828, adressée de nouveau à Guillaume Pauthier, où Vigny écrit : « Venez ici voir Kean qui était sublime hier dans le *Marchand de Venise*. » (2)

On pourra trouver que ces indications au sujet de Vigny et du théâtre anglais sont bien peu de chose. Pourtant, telles qu'elles sont, elles donnent des renseignements précieux, et il ne faut pas hésiter à en tirer plusieurs conclusions de première importance pour le sujet traité ici. Tout d'abord, il est certain que Vigny a suivi les représentations anglaises avec assiduité. Un écrivain de la jeune école ne pouvait rester étranger à cette vague d'enthousiasme qui précipitait tout le public lettré vers la scène de l'Odéon ou des Italiens, et un

(1) M. Gertsch, docteur ès lettres, nous a obligeamment fourni ces dates, en consultant les *playbills* du théâtre de Covent Garden au British Museum.

(2) Cité par E. Sakellaridès, *op. cit.*, p. 70.

connaisseur de la langue et de la littérature anglaises, un admirateur de Shakespeare tel que l'était Vigny encore moins que tout autre. M. Baldensperger (1) donne encore deux raisons pour confirmer sa présence aux représentations : Laurent, l'organisateur de la saison anglaise, était un ancien garde du corps, comme notre poète et lord Grenville, l'ambassadeur anglais qui s'intéressait à l'entreprise, villégiaturait à Dieppe ainsi que Vigny, au moment où l'on intervint auprès de lui pour qu'il appuyât l'entreprise de Laurent.

Ces représentations ont certainement laissé à Vigny une impression profonde et durable. Même à un fervent de Shakespeare, la lecture ne donne qu'une idée imparfaite et tronquée d'une œuvre destinée à être vue. On trouve un écho des émotions qu'il dut ressentir dans cette lettre adressée à Sainte-Beuve, à propos du *Tableau de la Poésie au XVI^e^ siècle*, et datée du 8 août 1828 : « Quel autre plaisir que de se rencontrer ainsi, jetant en même temps la même exclamation prononcée à la fois avec l'ensemble des sorcières de *Macbeth !* » (2) Et cette exclamation semble bien être plus que le souvenir d'une lecture calme au coin du feu : celui d'un spectacle vivant et émouvant. En 1831, quand Vigny fera la critique d'*Antony*, son admiration pour Mme Dorval s'exprimera dans cette comparaison : « Elle semblait une actrice anglaise venue de Covent Garden ou de Drury-Lane avec toute la profondeur de rêveries, d'émotions de Mistress Siddons... » (3) Il est permis de supposer que Vigny songeait ici, non à la grande tragédienne qu'il n'avait jamais vue (4), mais à Harriet Smithson qui avait tant ému les Parisiens en 1828.

Le théâtre anglais eut une influence décisive sur une partie de l'activité littéraire de Vigny : sur son orientation vers le théâtre et sur ses traductions de Shakespeare. On l'a vu, il est vrai : c'est de son amitié avec Bruguière de Sorsum que date son premier projet de traduire le poète anglais. Mais depuis lors, quatre ans se sont écoulés pendant lesquels Vigny n'a publié que des vers et un roman. Aussi est-il naturel de supposer que les représentations de 1827 lui ont donné, sinon

(1) *Alfred de Vigny et les littératures étrangères (Revue des Cours et Conférences*, 31 déc. 1925).
(2) *Correspondance*, I, p. 34.
(3) *Une lettre sur le Théâtre à propos d'Antony. R. D. M.*, mai 1831 (reproduite dans *Œuvres posthumes*, éd. Séché, p. 205).
(4) A moins qu'on ne suppose, avec Léon Séché, que Vigny fit un premier séjour en Angleterre en 1826, époque à laquelle il aurait encore pu voir l'actrice. Mais rien n'est moins prouvé.

la première idée d'une adaptation shakespearienne, du moins l'impulsion nécessaire pour le faire passer de la pensée à l'acte. En effet, bien que leur adaptation eût été commencée déjà en 1826, c'est pendant l'hiver de 1827 à 28, où cette tragédie avait été donnée cinq fois et attiré tout le public parisien, que Vigny et Emile Deschamps traduisirent avec un nouveau zèle *Roméo et Juliette*. En mars 1828, le drame était achevé et le 31 du même mois, lecture en était faite chez Vigny, en présence d'un cercle d'amis et d'écrivains. De janvier à juin 1828, *le Marchand de Venise* avait été donné six fois, d'abord avec Terry, puis avec Kean qui avait fait une impression profonde dans le rôle du Juif. C'est en cette même année que Vigny écrivait son adaptation de *Shylock*. Enfin, la traduction du *More de Venise* a été probablement commencée peu après que Kean, puis Macready eussent paru dans le rôle d'Othello, au Théâtre des Italiens, en mai et juillet 1828.

Mais l'influence du théâtre anglais sur Vigny va encore beaucoup plus loin. Il n'a pas seulement déterminé son activité littéraire pendant les années qui vont suivre, et le choix des pièces à traduire ; il exerça aussi une grande influence sur le caractère même de ces traductions. Vigny a fait de nombreuses coupures dans ses adaptations. Or, les acteurs anglais eux-mêmes étaient loin de jouer Shakespeare intégralement. Il s'agira de comparer en temps et lieu les versions de Vigny avec celles qui furent représentées, et de déterminer par là en quelle mesure le poète français suivit l'exemple des acteurs d'Outre-Manche, et en quelle mesure il sut, là aussi, être original (1).

*
* *

Venu au moment où l'hostilité grandissante entre classiques et romantiques allait entraîner insensiblement Vigny, à la suite de ses amis les jeunes écrivains, dans la lutte pour la réforme dramatique, le théâtre anglais apporta à sa connaissance de Shakespeare un élément de vie qui devait la compléter, et fit grandir encore son admiration pour le poète dramatique anglais. Aussi Vigny est-il maintenant préparé mieux

(1) Le texte des pièces jouées avait été publié à Paris de 1827 à 1828 sous le titre : *The British Theatre or a collection of plays which are acted in Paris... Paris, printed for Mme Vergne, publisher 1, Place de l'Odéon.* M. Borgerhoff en fait l'étude et donne un compte rendu détaillé — auquel nous nous reporterons — des changements qu'a subis le texte shakespearien.

que qui que ce soit à entreprendre la lutte sous le drapeau de Shakespeare. Pourtant, il ne faut pas croire que la victoire une fois remportée ou que sa carrière dramatique terminée, il ait oublié Shakespeare. Jusqu'à la fin de sa vie il restera fidèle à cet enthousiasme de jeunesse. Quand, en 1836, il verra pour la première fois Londres, il s'empressera de noter avec plaisir que « dans ce gigantesque Bazar », « les arts du moins ne sont ni profanés ni oubliés. Shakespeare règne toujours ; de Westminster à la Tour, son nom, son buste partout. » (1) Lorsqu'il y retournera en hiver 1838 à 1839, pour son fastidieux procès avec les héritiers de son beau-père, Sir Edward Bunbury, il oubliera ses ennuis en allant voir Macready jouer Prospero et le roi Lear. En 1849, son ami Barbier lui enverra sa traduction de *Jules César* et Vigny saisira cette occasion pour relire en anglais le drame et y rattacher de sérieuses réflexions politiques. (2) En 1856, il se remettra à sa traduction inachevée de *Roméo et Juliette*. L'année suivante, il ira voir deux fois l'acteur Salvini dans le rôle d'Othello (3). Le nom de Shakespeare et des citations tirées de son œuvre se retrouveront bien souvent dans sa correspondance et son journal. Et, quinze jours avant sa mort, Vigny aura comme dernière lecture un tome de drames historiques de Shakespeare (4).

(1) *Lettres inédites au marquis et à la marquise de la Grange,* Paris, Conard, 1914.
(2) Voir *Correspondance*, I, p. 236, 242 et 250, Lettres à Philippe Busoni et à Auguste Barbier.
(3) Voir Alfred de Vigny, *Théâtre*, I, éd. Baldensperger, p. 289.
(4) P. Flottes, *Alfred de Vigny*, Paris, lib. Perrin, 1925, p. 300.

DEUXIÈME PARTIE

LES THÉORIES DRAMATIQUES

CHAPITRE PREMIER

LA LETTRE A LORD***

Avant de déterminer l'influence qu'exerça Shakespeare sur l'œuvre de Vigny et particulièrement sur son théâtre, il est bon d'étudier de près la partie théorique de cette œuvre, celle où Vigny exprime sa pensée sur le théâtre en général et sur Shakespeare en particulier. Pour reconnaître avec le plus de précision possible l'évolution de cette pensée, il faut suivre l'ordre chronologique. Les opuscules qui entrent en considération sont : la *Lettre à Lord****, les avant-propos de la *Maréchale d'Ancre*, de *Chatterton* et d'*Othello*, et la *Lettre pour Mademoiselle Sedaine*. La *Correspondance* et le *Journal* doivent aussi être consultés, car ils donnent souvent des indications complémentaires qui, pour être moins doctrinales, n'en sont que plus intéressantes.

Le 24 octobre 1829, Vigny avait fait jouer à la Comédie Française sa traduction en alexandrins d'*Othello*. L'année suivante, cette traduction paraissait chez Levavasseur et U. Canel, avec en épigraphe le mot de *Macbeth* « *Come high or low* » (1) et précédée de la *Lettre à Lord****, *Earl of****, *sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*. Dans la bataille qui s'était engagée entre partisans et adversaires de la réforme du théâtre, chacun y allait de son manifeste et de sa profession de foi : Victor Hugo écrivait la préface de *Cromwell*, Emile Deschamps celle aux *Etudes françaises et étrangères*, et Vigny sa *Lettre à Lord****. Celle-ci porte bien le caractère d'une déclaration de guerre, et, venant de Vigny, elle étonne par son ardeur. Aussi peut-on s'attendre à ce que, l'ivresse de la lutte une fois dissipée, le poète retourne à des

(1) Acte IV, sc. 1, v. 67.

opinions beaucoup plus tempérées. C'est ce que l'on constatera en étudiant l'avant-propos que Vigny ajouta dix ans plus tard à la deuxième édition d'*Othello*. Il y dit en effet : « Au mois d'octobre 1829 j'écrivais la lettre qui précède ici la tragédie ; je lui laisse, par conscience, cette âpreté nerveuse et un peu trop cavalière que donnait à tout le monde, alors, l'ardeur de ce petit combat, de ce tournoi à armes courtoises, discourtoises quelquefois. »

Dès les premières phrases de cette lettre au lord anglais perce une amertume mal contenue vis-à-vis du théâtre. Une tragédie est une machine dont la mécanique compliquée doit être montée par de longs et patients efforts et qui se détraque bien vite après avoir fonctionné une soirée. Le succès de cette soirée lui-même n'est pas une compensation suffisante pour le poète. Que voir là, sinon la répugnance instinctive de l'homme de pensée pour l'action, — et le théâtre, c'est l'action en littérature, — pour la réalité toujours inférieure à l'idée qu'il s'en est faite ? C'est lui qui écrit à Sainte-Beuve quelques semaines plus tard, en le remerciant d'une pièce des *Consolations* que celui-ci lui avait adressée : « Oh mon ami, quels vers adorables, quels vers de poète ! Vous me consolez de cet amer succès. » (1) Et plus loin, il s'écrie : « Je n'ai plus de calme, hélas ! je n'ai plus ma chère solitude ; je crois que je ne suis plus poète ; je crois que mon âme va se retirer de moi et remonter. Tant mieux ! Puisque toutes les communications avec l'humanité sont troublées, puisque la parole ne peut passer que par des égoûts, quand il lui faudrait un porte-voix de cristal ! » Il est vrai que la victoire d'*Othello* avait été disputée jusqu'à la chute du rideau, et que si elle fut finalement remportée par Vigny, ce fut parce que ses amis les romantiques savaient crier plus fort que leurs adversaires. Mais pouvait-on s'attendre à mieux, alors que, pour la première fois, Shakespeare tentait l'assaut du Théâtre Français, le bastion de la tragédie classique, en prétendant s'y installer en souverain légitime ? Est-ce suffisant pour expliquer le découragement du poète ? Guère, et la vraie raison doit en être cherchée plutôt dans son caractère. Non que Vigny fût complètement dénué de toute qualité qui fait l'homme d'action. Il était resté militaire dans l'âme et avait gardé de ses longues années de service trop calme un désir jamais satisfait de la lutte. En se lançant dans la bataille romantique, il crut peut-être pouvoir contenter ce besoin d'action. Les pré-

(1) *Correspondance*, I, p. 46.

paratifs pour la représentation de son *Othello* lui avaient semblé d'abord pleins de charme. Le 9 octobre, il écrivait à son ami Brizeux : « J'attends une nouvelle liste de conjurés. Qu'elle soit bien nombreuse, je vous en prie ; c'est la cause de la jeunesse et c'est une liberté de plus qu'elle m'aidera à conquérir. Cette vieille citadelle de la rue Richelieu va nous appartenir si nous ouvrons la brèche. Cette guerre, au bout du compte, est une plaisanterie assez amusante, et cette soirée nous divertira, quelque chose qui arrive, très assurément. C'est du mouvement, c'est de la vie ; depuis que j'ai quitté le service, il ne m'arrive rien, cela m'ennuie. Je me suis fait là un petit événement. » (1) Mais son enthousiasme devait vite tomber. Il se heurtait à la mauvaise volonté des acteurs et du directeur de la scène qui voulaient en faire à leur tête pour la distribution des rôles. D'autre part, ses relations, jusque là très amicales, avec Victor Hugo s'étaient un peu tendues, à cause de leur rivalité comme auteurs dramatiques. Vigny aimait ou croyait aimer l'action, mais sa nature trop sensible et fière ne pouvait supporter les multiples frottements qui l'accompagnent ; tandis qu'à son tour le penseur, ou plutôt le rêveur qu'il était, ne pouvait se décider à voir amoindrir son idée en la réalisant. Quelques années plus tard, dans ses notes pour *Daphné*, il parlera de la nécessité, symbolisée par Julien, qui sacrifie les poètes à l'inintelligence des masses, « quand ils jettent leur pensée dans le tourbillon profanateur de l'action, » (2) et il semblera bien exprimer par là une amère expérience personnelle.

Pour en revenir à la lettre-préface d'*Othello*, si le poète s'est décidé malgré tout à faire usage de cette machine qu'est le théâtre, c'est qu'elle est le « seul moyen de remplir à la fois trois mille intelligences de ses idées ». Et ce soir-là, il avait « quelque chose de pressé à dire au public. » Il avait une question à lui poser, et la voici : « *La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue ; — dans sa composition, des caractères, non des rôles, des scènes paisibles, sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques ; — dans son exécution, un style familier, comique, tragique, et parfois épique ?* »

(1) *Correspondance*, I, p. 44.
(2) Cité par M. Flottes, *La pensée politique et sociale d'A. de V., op. cit.* p. 161.

Il fallait donc présenter au public français une pièce conçue selon ces règles. Mais une œuvre nouvelle n'aurait pas été une démonstration suffisante, car on se serait disputé interminablement sur la valeur du fond. Il fallait choisir une œuvre consacrée par l'admiration de plusieurs siècles, écrite dans le système que préconise Vigny, et assez connue pour que l'attention du public pût se porter tout entière sur le style. « Ne m'attachant, pour cette première fois, qu'à la question du style, écrit Vigny, j'ai voulu choisir une composition consacrée par plusieurs siècles et chez tous les peuples.

« Je la donne, non comme un modèle pour notre temps, mais comme la représentation d'un monument étranger, élevé autrefois par la main la plus puissante qui ait jamais créé pour la scène, et selon le système que je crois convenable à notre époque, à cela près des différences que les progrès de l'esprit général ont apportées dans la philosophie et les sciences de notre âge, dans quelques usages de la scène et dans la chasteté du discours. »

Le style nouveau, Vigny le définit :

« Ecoutez ce soir le langage que je pense devoir être celui de la tragédie moderne ; dans lequel chaque personnage parlera selon son caractère, et dans l'art comme dans la vie, passera de la simplicité habituelle à l'exaltation passionnée ; du *récitatif* au *chant*. »

Après avoir ainsi nettement posé le problème qui le préoccupe, le poète tient à souligner que cette entreprise fut, de sa part, tout à fait désintéressée. Car même après ce succès, il se sent peu tenté de continuer à écrire pour la scène, et il se plaint déjà de s'y sentir à l'étroit : « L'art de la scène appartient trop à l'action pour ne pas troubler le recueillement du poète ; outre cela, c'est l'art le plus étroit qui existe... »

L'auteur procède ensuite à une comparaison plus poussée entre le système classique et le système moderne. Dans sa composition, dit-il, la tragédie classique n'offrait qu'un dénouement. L'action était déjà mûre au lever du rideau, et le poète avait toutes les peines du monde à étendre son sujet afin de lui faire remplir cinq actes.

« Ce ne sera pas ainsi qu'à l'avenir procèdera le poète dramatique. D'abord il prendra dans sa large main beaucoup de temps, et y fera mouvoir des existences entières ; il créera l'homme, non comme *espèce*, mais comme *individu*, seul moyen d'intéresser à l'humanité ; il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera seulement dans leur cœur ces germes de passions par où se préparent les grands événe-

ments ; puis lorsque l'heure en sera venue et seulement alors, sans que l'on sente que son doigt la hâte, il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des nœuds aussi larges, aussi multipliés, aussi inextricables que ceux où se tordent Laocoon et ses deux fils. »

La tragédie classique créait des rôles et non des caractères. Sa muse, c'était la Politesse qui, dans sa crainte de tout ce qui pourrait choquer le bon goût, en était arrivée à bannir la vérité et cela surtout en matière de style. La devise de la Politesse, c'est : Ni trop haut ni trop bas, tandis que la Nature, elle, dit comme les sorcières de *Macbeth* : *Come high or low !* (1) Et Vigny de s'indigner toujours plus : « Je ne crois pas qu'un étranger puisse facilement arriver à comprendre à quel degré de faux étaient parvenus quelques *versificateurs pour la scène*, je ne veux pas dire poètes. Pour vous donner quelque exemple entre cent mille, quand on voulait dire des espions, on disait :

Ces mortels dont l'Etat gage la vigilance.

« Vous sentez qu'une extrême politesse envers la corporation des espions a pu seule donner naissance à une périphrase aussi élégante, et que tous ceux de ces *mortels* qui, d'aventure, se trouvaient alors dans la salle, en étaient assurément reconnaissants... » La victime de ces traits acérés est ici le bon Ducis (2) qui ne songeait certes pas, en écrivant ce vers, à déchaîner pareille colère.

Les personnages d'un drame doivent parler avec naturel. Et Vigny revient à son idée préférée : aux situations simples correspondra le *récitatif*, et aux scènes plus pathétiques le *chant*. De même chaque personne s'exprimera d'une manière différente selon son caractère ou sa classe sociale. Ici le grand modèle est encore Shakespeare, avec Molière. Mais Vigny s'oublie à défendre le maître classique par excellence, Racine, avec peut-être plus de chaleur qu'il ne serait utile au succès de la cause romantique. Il cherche des exemples d'enjambements audacieux dans les *Plaideurs*, et il conclut que, si Racine avait eu à traiter un sujet tout moderne, il aurait certainement adopté le style simple et naturel auquel la jeune école aspire, et il lui aurait épargné bien des luttes.

(1) On voit par ce passage que cette citation de Shakespeare, (*Macbeth* IV, 1, 67) mise en épigraphe à la 1re édition d'*Othello*, doit, dans l'esprit de Vigny, être comprise comme un appel à suivre la Vérité, la nature sous toutes ses formes.

(2) *Othello*, acte V, scène 5.

Vigny raconte avec verve l'histoire du fameux mouchoir de Desdemona qui durant presque un siècle passa par diverses métamorphoses avant de pouvoir se montrer sur la scène et y être appelé par son nom. Maintenant qu'on rit enfin de cette pruderie, le poète peut varier son style selon l'ordre d'idées et de sentiments qu'il veut exprimer. Mais, écrit Vigny, « nous ne sommes pas assez heureux pour mêler dans la même scène la prose aux vers blancs et aux vers rimés ; vous avez en Angleterre ces trois octaves à parcourir et elles ont entre elles une harmonie qui ne peut s'établir en français. Il fallait pour les traduire détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant), c'est ce que j'ai tenté. La prose, lorsqu'elle traduit les passages épiques, a un défaut bien grand, et visible surtout sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursouflée, guindée et mélodramatique, tandis que le vers, plus élastique, se ploie à toutes les formes : lorsqu'il vole on ne s'en étonne pas, car lorsqu'il *marche, on sent qu'il a des ailes.* »

Passant ensuite à l'examen de sa traduction, il s'excuse avec modestie de son imperfection, car « il n'y a pas au monde une seule bonne traduction pour celui qui sait la langue originale. » Il n'a du reste pas cherché à rendre la lettre, mais l'esprit de l'original. Et Vigny termine en répétant qu'un « imitateur de Shakespeare serait aussi faux dans notre temps que le sont les imitateurs de l'auteur d'*Athalie.* » Et cela, parce que les sociétés avancent. La tragédie moderne devra joindre à l'observation morale et à la poésie d'un Shakespeare le résumé des acquisitions modernes en fait de philosophie et de science. Et pour illustrer cette idée de progrès qui lui est chère, Vigny emploie l'image de l'horloge dont les trois aiguilles, — symboles de la masse, des gens éclairés, et du poète, — vont à des vitesses différentes, mais toutes vers un même but inconnu où les entraîne la destinée.

La *Lettre à Lord**** est ce que Vigny a écrit de plus détaillé sur sa conception du théâtre. Elle est riche en idées exprimées peut-être avec un certain manque d'ordre, et avec plus ou moins de conviction. Il est utile d'en souligner les principales, en les commentant.

Mais tout d'abord, quelle attitude Vigny a-t-il vis-à-vis de Shakespeare ? Il l'admire évidemment, puisque c'est sous son drapeau qu'il a choisi de combattre. Pourtant il faut noter qu'il ne le fait pas sans restrictions, si minimes que celles-ci puissent paraître. Shakespeare est bien la « main la plus puis-

sante qui ait jamais créé pour la scène », et il a peut-être atteint « le plus haut degré où puisse parvenir la tragédie moderne », mais « il l'a atteint selon son temps ». Et c'est pourquoi il ne peut servir de modèle.

Il faut remarquer ensuite avec quelle vénération presque religieuse Vigny parle des classiques français : c'est « notre grand Molière », c'est « l'immortel Corneille ». Mais ses louanges vont surtout à Racine. On peut dire que chaque fois qu'il attaque le système de la tragédie française, il s'empresse de défendre Racine et de prouver que celui-ci est digne en tous points de faire exception au milieu des classiques. C'est l'écrivain parfait, « la source la plus pure du style dramatique épique », et l'on croit trouver une sorte de tendresse respectueuse dans la manière dont Vigny en parle, sans jamais le nommer autrement que l'auteur d'*Athalie* ou le poète d'*Esther*. De même, dans une lettre de la même époque adressée à Sainte-Beuve, il prend avec chaleur la défense du tragique français : « J'aime la grandeur de votre tableau d'un autre *Britannicus* et d'une autre *Athalie* ; cependant, c'est avoir eu du génie que de les avoir faits à cette époque tels qu'ils sont : Shakespeare seul aurait pu les faire tout à coup tels que vous les esquissez, et si *Athalie* ne fut pas comprise alors, que fût-il arrivé à une poésie plus grande ? » (1) Comparé à ce sentiment si vif et si profond, ce que Vigny éprouve vis-à-vis de Shakespeare paraît parfois une admiration de commande. Il n'est peut-être pas trop téméraire ni trop familier de dire que Vigny, dès 1829, en pleine bataille romantique, se sent entre Shakespeare et Racine comme assis entre deux chaises. On verra plus tard s'il saura se dégager ou non de cette position inconfortable.

En ce qui concerne la composition du drame moderne, Vigny reste fort sur la réserve. Il daigne à peine aborder la question des unités qu'il considère comme résolue : seule, l'unité d'intérêt dans l'action est à maintenir. A part cela, comme tous les romantiques, il revendique le droit de mêler le tragique et le comique. Les personnages ne devront pas être des représentants d'espèce, mais des individus bien vivants. On ne verra plus seulement « le dénouement d'une action déjà mûre au lever du rideau ». Tout cela est dit avec brièveté. Vigny semble presque se désintéresser de ces questions que d'autres ont discutées avant lui. Voici pourtant l'idée qui lui tient plus à cœur : il conçoit la tragédie essen-

(1) *Correspondance*, I, p. 48.

tiellement comme une lutte entre l'homme et la destinée, et c'est la destinée qui finalement a toujours la victoire. Cette idée le hante et elle reviendra souvent dans ses œuvres, de même que dans son journal.

Mais c'est le problème du style qui le préoccupe surtout. C'est à ce propos qu'il parle avec le plus de conviction comme avec le plus grand désir de convaincre. Il a donc entrepris de donner à la France un *Othello* français, et ce travail lui a d'abord posé le problème de la traduction. Il est intéressant de savoir l'opinion de Vigny à cet égard. Il s'agit avant tout de rendre les différences entre la prose, le vers blanc et le vers rimé, ces trois octaves, comme il dit. Il est convaincu que ce mélange est impossible en français. On a vu que dès 1824 il ne louait pas sans réserves l'entreprise de son cousin Bruguière. Dans une note à la *Lettre*, il y revient et dit : « système qui n'est pas le mien, et que je crois à jamais impraticable dans notre langue ». D'ailleurs, son aversion pour le mélange de la prose et des vers va grandissant. En 1849, à propos du *Jules César* traduit par son ami Barbier, il avoue avoir de la peine à supporter ces brusques changements. « Il y a des scènes où il semble que l'on joue au vaudeville, et quand un personnage, comme le tribun Marcellus, après avoir grogné en prose, se met tout à coup à raisonner en vers, il semble qu'il va chanter un couplet, on attend la musique. » (1) Si l'on doit en principe souscrire à cette opinion de Vigny, — en français la différence entre la prose et les vers est bien plus grande qu'en anglais, — on le comprend moins quand il rejette complètement la prose. Il nous semble aujourd'hui que celle-ci est plus capable de parcourir toutes les octaves, et qu'elle peut s'élever par un rythme toujours plus marqué jusqu'aux accents lyriques, à ce que Vigny appelle le *chant*. Mais en 1830, il était difficile, et surtout à un poète, de concevoir une tragédie qui ne fût pas écrite en vers. Et en son principe, l'idée de Vigny reste très juste : n'avoir qu'un instrument, mais manier cet instrument avec liberté entière, de sorte qu'il arrive à exprimer toutes les nuances. Au reste, ce n'est qu'un examen attentif de la traduction d'*Othello* qui pourra décider de la valeur de ces théories.

Mais l'ambition de Vigny n'est pas seulement de donner à Shakespeare une forme française qui soit digne de lui. Il vise beaucoup plus haut, car ce qu'il désire, c'est de faire adopter en France le style shakespearien comme le seul qui convienne

(1) Lettre à Auguste Barbier, *Correspondance*, I, p. 251.

à la tragédie moderne. Ici sa réserve habituelle disparaît, et il pose résolument Shakespeare comme le modèle à suivre, — sauf, bien entendu, pour les passages grossiers qui devaient le choquer plus que qui que ce soit. Voilà le but véritable de sa traduction et de la *Lettre à Lord**** : « Je n'ai rien fait cette fois qu'une œuvre de forme. Il fallait refaire l'instrument (le style) et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention. Si j'avais connu une histoire plus racontée, plus lue, plus représentée, plus chantée, plus dansée, plus coupée, plus enjolivée, plus gâtée que celle du *More de Venise*, je l'aurais choisie précisément pour que l'attention se portât sans distraction sur un seul point, l'*exécution*. » Et après la représentation du 24 octobre, il note dans son Journal : « Le *More de Venise* a réussi !... la question de réforme de style est consacrée pour la première fois par un succès ; à présent, ce sera une question d'hommes. » (1)

Mais, pourrait-on se demander, pourquoi Vigny, le seul penseur du romantisme, n'a-t-il pas écrit une sorte de préface de *Cromwell*, bien plus profonde et d'une argumentation bien plus solide que celle de Victor Hugo ? Ici, comme lors de l'article de la *Muse française*, on ne peut se défendre d'un premier sentiment de déception. Mais en y regardant de plus près, on doit admirer le sens juste et sûr qui a guidé Vigny. En effet, la règle des unités une fois abolie, et le mélange des genres admis, à quoi bon s'étendre en de longues théories sur le drame moderne ? C'était aux œuvres elles-mêmes de montrer, par leur valeur intrinsèque, ce que celui-ci devait être. Et du reste, n'y avait-il pas bien des années, et des dizaines d'années, un siècle même, depuis Voltaire, que la tragédie s'était ouverte à tous les sujets, à l'exotisme comme à l'histoire nationale ? Le véritable obstacle à une réforme du théâtre, c'était le style, c'était une forme vieillie que pourtant personne n'avait osé abolir complètement. Vigny s'en est rendu compte mieux que ses compagnons de lutte. Ce qu'il voulait, c'était une liberté complète. Mais il se contentait de se battre pour la liberté de la forme, sachant bien que celle-ci obtenue, il pourrait faire ce que bon lui semblerait. Dès lors, et surtout s'il avait déjà dans la tête, comme cela est probable, le plan d'une œuvre originale, à quoi bon se trahir et faire des déclarations retentissantes sur le drame futur ? Ç'aurait été se livrer d'avance à la malveillance de la critique, toujours prête à constater l'écart inévitable entre l'idée et sa réalisation.

(1) Fragments inédits publiés par Fernand Gregh (*R. D. M.* 15 déc. 1920).

CHAPITRE II

SHAKESPEARE ET LA RÉFORME DU THÉATRE EN FRANCE

Si nous voulons mieux déterminer maintenant la valeur historique de la *Lettre à Lord****, l'instant est venu de jeter un coup d'œil sur le mouvement dramatique avant 1829.

Dès le commencement du siècle, ceux qui désiraient une réforme avaient regardé à Shakespeare. Prototype du non-classique, il devait gagner à lui tous les adversaires du classicisme. C'est pourquoi l'histoire de Shakespeare en France est inséparable de celle de la réforme du théâtre. Ici, nous devrions remonter jusqu'à Voltaire en passant par Ducis et Letourneur. Mais ne dépassons pas le XIX[e] siècle et Mme de Staël. En 1800, cette dernière consacrait à Shakespeare quelques pages pleines d'une admiration clairvoyante et, faisant un retour sur la tragédie française, elle exprimait le désir que celle-ci peignît aussi « les héros avec leurs faiblesses, les vertus avec leurs inconséquences, les circonstances vulgaires à côté des situations les plus élevées. » (1) C'est déjà le mélange des genres. Dix ans plus tard, dans son livre *De l'Allemagne*, elle traite les trois unités comme « une question si rebattue qu'on n'ose presque pas en reparler » et elle déclare que l'unité d'action est seule de quelque importance. Puis vient une réflexion très juste et qui dénote aussi une influence shakespearienne : « La pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût, à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises ; on ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique. » Un obstacle à tout changement dans la forme et le fond : n'est-ce pas déjà l'idée de Vigny, celle qui le conduira à traduire Shakespeare ?

En 1814, le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel paraissait dans la traduction de Mme Necker-de Saussure. On sait quelles leçons fouillées y sont consacrées à Shakespeare qui est représenté comme le type du romantique. Et ce que

(1) *De la Littérature : Des tragédies de Shakespeare.*

Schlegel admire en ses drames, c'est l'absence de l'unité de temps et de lieu, c'est le mélange des genres, c'est le style qui va du dialogue au lyrisme, c'est-à-dire des beautés qu'on chercherait en vain dans la tragédie française.

Mais c'est à partir de 1820 que la jeune génération va lutter consciemment pour une réforme dramatique, et cela toujours en invoquant le grand exemple de Shakespeare. En cette année 1820, Charles de Rémusat publiait un article dans le *Lycée français*, sous le titre significatif de *Révolution du théâtre*. Cet article commençait ainsi : « Que les amis du passé, que les partisans de l'usage se désolent, mais qu'ils se résignent, une inévitable révolution menace notre théâtre. » Il en voit le signe avant-coureur dans le « dégoût marqué du public pour tous les ouvrages conçus et exécutés dans les règles ». Et l'innovation doit se faire « dans la peinture des individus et dans le ton du dialogue », car « le langage magnifiquement vague de la tragédie en vers, sa froide pompe et ses narrations épiques ont usé en France tout leur effet » (1)

L'année suivante, Guizot ajoutait à sa nouvelle édition des œuvres de Shakespeare traduites par Letourneur, une longue notice intitulée *Essai sur la vie et les œuvres de Shakespeare*. C'est ici l'ouvrage le plus sérieux et le plus réfléchi qu'aient produit ces années de luttes littéraires. Après une biographie du poète, Guizot cherche à déterminer son influence, il aborde à ce propos la question des règles. La seule qui soit nécessaire, c'est l'unité d'impression : toutes les règles n'ont eu à leur origine d'autre but que de faciliter cette unité. Shakespeare est arrivé à l'unité d'impression par d'autres moyens que les classiques, et si « la légitimité de ces moyens était reconnue, elle diminuerait fort l'importance attribuée jusqu'ici à certaines formes, à certaines règles ». Les unités de temps et de lieu ont été fondées, non sur la nécessité de la vraisemblance, mais pour que la chaîne des impressions ne soit pas rompue. Dans Shakespeare elle ne l'est pas : « Quand Claudius et Laërtes sont convenus ensemble de l'assaut d'armes où doit périr Hamlet, entre ce moment et celui de l'événement, on ne s'inquiète guère de savoir si deux heures ou une semaine se sont écoulées. » Comme tous les partisans de Shakespeare, Guizot admire en celui-ci le mélange du comique et du tragique, mais il définit mieux qu'on ne l'avait jamais fait en quoi ce mélange contribue à

(1) Rémusat cite ici le comte de Gain-Montaignac, auteur de tragédies historiques, *Charles-Quint à Saint-Just*, etc.

donner de la vie à la tragédie : « Sans cet emploi du comique, sans cette intervention des classes inférieures, combien d'effets dramatiques qui contribuent puissamment à l'effet général deviendraient impossibles !... Le poète qui peut prendre ses acteurs dans tous les rangs de la société et les présenter dans toutes les situations, peut aussi tout mettre en action, c'est-à-dire demeurer constamment dramatique. » Et longtemps avant Sainte-Beuve, il se représente une *Athalie* dont on montrerait la « tyrannie autrement que par des discours ».

Et pourtant, Guizot conclut que Shakespeare ne peut être pris comme modèle, parce qu'il était de son temps et que la société a changé depuis. Ce que le système de Shakespeare peut fournir, ce sont « les plans d'après lesquels le génie doit maintenant travailler ».

En 1823 paraissait la traduction des drames de Manzoni par Fauriel, suivie de « divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique ». C'est d'abord le *Dialogue* d'Hermès Visconti *sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages dramatiques*, où l'auteur se déclare pour le système « en vertu duquel Shakespeare a pu produire ce qui a été produit de plus grand en fait de compositions dramatiques », et où il s'élève « contre la règle des deux unités, incompatible avec la règle fondamentale de tous les beaux-arts », qui est d'imiter la nature. Une comparaison entre *Britannicus* et *Macbeth* sert à illustrer cette vérité.

Après le *Dialogue* vient la *Lettre* de Manzoni à *M. C.**** (Chauvet) *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, lettre écrite en français en réponse à l'attaque contre le *Comte de Carmagnola* que Chauvet avait publiée dans le *Lycée français* en 1820. Bien que l'auteur s'y montre d'une parfaite courtoisie vis-à-vis de son adversaire et qu'il exprime partout son admiration sincère pour Corneille et Racine, sa sympathie va au système qu'il appelle historique, celui qui ne se soucie pas des deux unités de temps et de lieu. Un examen de *Zaïre* et d'*Othello* montre la supériorité de ce système historique sur celui des classiques. De même, *Richard II*, restreint dans les limites prescrites par la tragédie française, aurait perdu beaucoup de son caractère dramatique.

La même année, Stendhal lance à la tête des classiques son manifeste *Racine et Shakespeare*. Il y est impitoyable pour la tragédie classique. Celle-ci est épique, mais non dramatique. Quant au vers alexandrin, « de nos jours il n'est le plus souvent qu'un cache-sottise ». Il est tout au plus bon pour les tragédies mythologiques où sa pompe jette un voile utile sur

l'absurdité du fatalisme, mais pour la tragédie nationale, il faut la prose. Et à Lamartine qui prenait la défense de l'alexandrin, il répond : « Lorsque la mesure du vers n'admettra pas le *mot précis* qu'emploierait un homme passionné dans telle situation donnée, que ferez-vous ? Vous trahirez la passion pour l'alexandrin, comme le fait souvent Racine. » Stendhal rêve d'un drame historique, *la Mort de Henri III*. Ici comme partout, c'est Shakespeare qui triomphe dans la lutte contre Racine. Et pourtant, « il ne faut imiter de Shakespeare que l'*art*, que la manière de peindre, et non pas les objets à peindre ».

Quatre ans plus tard, paraît *Cromwell* accompagné de sa fameuse préface. On sait comment, au milieu des définitions éclatantes du drame moderne, Shakespeare revient à chaque phrase, ce « poète roi », ce « dieu du théâtre », cette « clef de la voûte dont Dante et Milton sont les contreforts ». Il est identifié au drame qui représente lui-même la poésie complète, étant à la fois ode et épopée. Cependant, pas plus que les autres, le chef du romantisme ne veut qu'on prenne Shakespeare pour modèle : « Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille. » Ce qu'il faut copier, c'est la nature elle-même, qui est la vérité. Hugo veut le drame en vers, car si l'on adoptait le mélange de la prose et des vers à l'exemple de Shakespeare, « il pourrait y avoir disparate dans les transitions d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène, il est bien plus solide ».

Ce rapide coup d'œil jeté sur l'évolution des théories dramatiques nouvelles, suffit pour résoudre le problème de l'originalité de Vigny. Il est à peine une idée dans la *Lettre à Lord**** qui n'ait été déjà exprimée, et souvent beaucoup mieux, avant 1829. Ce qui semble rester en propre, à Vigny, c'est, d'une part, qu'il a cherché à illustrer ses théories par une traduction de Shakespeare, et d'autre part qu'il a développé toute une conception du style dramatique, en premier lieu la distinction du récitatif et du chant. Et pourtant, on ne peut plus guère lui reconnaître cette double originalité quand on lit la préface aux *Etudes françaises et étrangères* que publia en 1828 Emile Deschamps, son ami et son collaborateur pour l'adaptation de *Roméo et Juliette*. L'auteur s'y mêle à la bataille entre classiques et romantiques qui naturellement aboutit, ici comme partout, au drame. « Mais les théories, écrit-il, sont bien peu efficaces, quand les exemples en s'y joignent pas. Quelques grands modèles de la nouvelle

beauté tragique dont notre théâtre doit nécessairement s'enrichir, sous peine de mort, parleront plus haut que tous les raisonnements, et c'est pourquoi la révolution dramatique ne saurait être mieux commencée que par la représentation des chefs-d'œuvre de Shakespeare traduits en vers français avec audace et fidélité. »

Comme Vigny, Deschamps veut donc le vers pour traduire Shakespeare, et un vers qui admette les enjambements et la variété du rythme : « Un mode n'exclut pas l'autre... L'art est de les combiner... lorsqu'après une page de narration écrite en vers si faussement nommés prosaïques, se trouve une suite de beaux vers d'inspiration, pleins et cadencés, comme ceux de l'ancienne école ; ils se détachent avec bien plus de grâce et de noblesse, et l'effet en est bien plus puissant. C'est un chant suave et pur qui sort d'un récitatif bruyant et agité. »

Cette communauté d'idées n'a du reste rien d'étonnant puisque les deux amis avaient étudié et traduit Shakespeare ensemble, et malgré les dates différentes des deux préfaces, on peut se demander lequel, de Vigny ou de Deschamps, a eu la plus grande part dans la formation de ces conceptions. Toujours est-il que, s'il faut prononcer un jugement de valeur sur la *Lettre à Lord****, on ne peut revendiquer pour elle aucune originalité. Cela ne lui ôte du reste rien de son intérêt pour la connaissance de Vigny théoricien dramatique, ni non plus de sa valeur littéraire, car son ton enjoué et son style alerte méritent de lui conserver des lecteurs que feraient bâiller peut-être, à la longue, les déclarations emphatiques de la *Préface* de *Cromwell*.

CHAPITRE III

LES IDÉES DRAMATIQUES DE 1829 à 1841

La *Lettre à Lord**** marque, pour les idées de Vigny sur le théâtre, le point de départ. Mais, si l'on veut vraiment bien connaître ces idées avant d'étudier les œuvres qui les illustrent et qui seules pourront les justifier, il faut suivre leur développement à partir de 1829. A vrai dire, Vigny lui-même va nous obliger à être succincte.

Arrêtons-nous d'abord un instant au très court avant-propos de *la Maréchale d'Ancre*, daté de juillet 1831. On y retrouve une des idées contenues dans la *Lettre à Lord****, mais exprimée avec plus de force qu'en 1829. « Au centre du cercle que décrit cette composition, écrit Vigny, un regard sûr peut entrevoir la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le caractère s'affaiblit ou s'altère, et qui, d'un pas très sûr, nous mène à ses fins mystérieuses, et souvent à l'expiation, par des voies impossibles à prévoir. » D'où vient cette conception ? Est-ce la destinée des tragédies de Shakespeare, ou la fatalité du théâtre racinien ? Seul l'examen des pièces de Vigny pourra peut-être nous permettre de répondre.

En juin 1834, Vigny terminait son drame de *Chatterton* et il y ajoutait en guise de préface la *Dernière Nuit de Travail* qui porte comme devise le mot de Hamlet : *Ceci est la question*. Inutile de parler ici de ce plaidoyer en faveur du poète. Ce qui importe, c'est de citer les quelques phrases qui le suivent :

« Voilà le sentiment et le vœu qui m'a fait écrire ce drame ; je ne descendrai pas de cette question à celle de la forme d'art que j'ai créée. La vanité la plus vaine est peut-être celle des théories littéraires. Je ne cesse de m'étonner qu'il y ait eu des hommes qui aient pu croire de bonne foi, un jour entier, à la durée des règles qu'ils écrivaient. Une idée vient au monde tout armée, comme Minerve ; elle revêt en naissant la seule armure qui lui convienne et qui doive dans l'avenir être sa forme durable : l'une, aujourd'hui aura un vêtement composé de mille pièces, l'autre, demain, un

vêtement simple. Si elle paraît belle à tous, on se hâte de calquer sa forme et de prendre sa mesure ; les rhéteurs notent ses dimensions, pour qu'à l'avenir on en taille de semblables. Soin puéril ! — Il n'y a ni maître ni école en poésie, le seul maître, c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde et faire sortir les idées de nos fronts, qui en sont brisés quelquefois. »

Voilà une déclaration bien catégorique. C'est une sorte de profession de foi nihiliste, une négation de la valeur durable de tout système qui étonnerait de la part d'un ancien combattant romantique, si on n'avait pas deviné, déjà dans la *Lettre à Lord****, un certain dédain pour toutes ces disputes littéraires. En effet, Vigny s'est toujours tenu de préférence un peu au-dessus de la mêlée, et s'il y est descendu un instant, cela n'a été que pour y conquérir la liberté qu'il estimait nécessaire à l'élaboration de ses œuvres futures. Il paraît regretter du reste ce manque de réserve momentané, et désirer prouver par son détachement complet qu'il ne s'était jamais pris lui-même tout à fait au sérieux. Ce sentiment s'exprime encore plus nettement dans l'avant-propos à la deuxième édition d'*Othello*, celle de 1839 : « Il y a précisément dix ans que je fis monter le *More de Venise* sur la scène française..... c'est donc déjà un événement d'une assez haute antiquité que la représentation de cette tragédie, et l'on en peut parler en historien impartial, désintéressé s'il en fut jamais ; car, lorsque je fis escalader par cet Arabe la citadelle du Théâtre Français, il n'y arbora que le drapeau de l'art aux armoiries de Shakespeare, et non le mien. » Que fait ici Vigny, sinon séparer son art de celui de Shakespeare, et cela d'une manière tant soit peu irrespectueuse envers son ancien maître ? Et qu'y voir, sinon l'aboutissement d'une évolution qui l'a éloigné de plus en plus de celui-ci ? C'est pourquoi, après avoir raconté l'histoire de ses adaptations, de *Shylock* et d'*Othello*, il dit ensuite sur ce même ton dédaigneux : « Au milieu de ces difficultés survint la Révolution de juillet, et le bruit du canon étouffa celui de nos feux d'artifice, ainsi que la mode de ces poétiques controverses sur une nuance dramatique. »

Deux ans plus tard, Vigny aborde pour la dernière fois la question de l'art dramatique. Mais cette fois-ci, on ne peut le soupçonner de parler pour sa propre cause, car il y a longtemps qu'il n'a plus écrit pour le théâtre, et c'est la cause d'un autre qu'il a prise en mains : dans une lettre adressée à MM. les Députés et publiée dans la *Revue des Deux Mondes*,

il plaide en faveur de Mademoiselle Sedaine, la fille de l'auteur du *Philosophe sans le savoir*, que le changement de régime avait frustrée de sa pension, son unique moyen de subsistance dans ses vieux jours. La lettre est en grande partie un examen bienveillant de l'œuvre de Sedaine. Et ici Vigny exprime encore une fois son scepticisme vis-à-vis des théories littéraires : « La forme extérieure n'est rien qu'un vêtement convenable qui se ploie, se courbe ou s'élève au gré de l'idée fondamentale ; et toute la construction de l'édifice avec l'habileté de ses lignes ne fait que servir de parure à cette idée, consacrer sa durée et demeurer son plus parfait symbole. » Ce que Vigny admire en Sedaine, c'est surtout le talent de composition, et à ce propos il fait une comparaison significative : « ...L'architecte Sedaine savait que sans charpente il n'y a pas de maison, et que tout palais croulerait s'il n'en avait une largement jetée, appuyée sur des bases solides et habilement façonnée ; que Sophocle, Euripide, Plaute, Shakespeare, Corneille et Molière furent les plus habiles charpentiers du monde, et celui surtout qui disait, après avoir lentement dessiné la charpente de sa pièce, et tourné autour de son plan, comparé ses mille ébauches et avoir arrêté ses lignes : « Tout est fait, je n'ai plus qu'à écrire les vers. » Nous sommes arrivés ici au terme de l'évolution suivie par les théories dramatiques de Vigny, du moins aussi loin qu'il a daigné nous renseigner. On le voit : si les actions de Shakespeare paraissent avoir baissé chez lui, en revanche celles de Racine ont encore monté. C'est donc au classique français que Vigny donne la première place, au-dessus de tous les poètes dramatiques, y compris Shakespeare.

Il s'agit de voir maintenant si l'évolution esquissée dans les exposés théoriques de Vigny se reflète dans son théâtre. Pour cela, ainsi que pour suivre l'ordre chronologique, il faut étudier d'abord ses « compositions d'après Shakespeare ».

TROISIÈME PARTIE

LES ADAPTATIONS SHAKESPEARIENNES

CHAPITRE PREMIER

ROMÉO ET JULIETTE

C'est de 1826 à 1827 que Vigny commença d'exécuter le projet, caressé depuis longtemps, de traduire Shakespeare. Son coup d'essai fut l'adaptation de *Roméo et Juliette*, entreprise en collaboration avec Emile Deschamps. Celui-ci traduisit les trois premiers actes et Vigny les deux derniers. Les deux amis présentèrent leur pièce à la Comédie Française. Elle y fut reçue le 15 avril 1828. A la lecture, les acteurs s'étaient déclarés enchantés. Mais, hélas ! il n'y avait pas d'actrice qui aurait pu jouer Juliette, Mlle Mars étant décidément un peu mûre pour ce rôle (1). Elle l'avait dit elle-même à Vigny : « Si j'avais l'âge de Juliette, je n'aurais pas mon talent, mais ayant ce talent, je n'ai plus son âge. » (2) D'autre part, un *Roméo* de F. Soulié, donné à l'Odéon le 10 juin 1828, allait enlever l'avantage de l'actualité à l'adaptation des deux poètes. Les choses traînèrent tant et si bien que la pièce ne fut ni représentée, ni publiée, jusqu'à ce qu'un beau jour, après avoir longtemps essayé de réintéresser Vigny à cette œuvre, Deschamps se décidât à retraduire pour son compte les deux derniers actes et à publier le tout sous son nom. (3).

Quant à la traduction de Vigny, elle resta en portefeuille pendant de longues années. En 1856, il la reprit pourtant dans l'intention de la refaire et de la compléter. Mais il n'arriva jamais à terminer cet ouvrage : il esquissa le scénario des

(1) Elle avait alors 49 ans.
(2) Lettre de Vigny à Busoni, du 5 janvier 1849. *Correspondance*, I, p. 239.
(3) Pour l'histoire de la collaboration Vigny-Deschamps, voir Henri Girard, *op. cit.*

trois premiers actes, ébaucha les deux premières scènes de la pièce, et ce fut tout. (1)

A sa mort, le manuscrit passa à Louis Ratisbonne, puis à M. Tréfeu qui en 1907 en communiqua une partie à la revue *L'Italie et la France* (2) ; ce sont les trois premières scènes de l'acte quatrième, qui correspondent à la première du même acte dans Shakespeare : Juliette rencontre Pâris dans la cellule du frère Laurence, puis se décide à boire le philtre. M. Henri Girard (3) et M. Baldensperger, ce dernier dans son premier volume du théâtre de Vigny (4), ont publié ensuite des fragments : d'abord la fin de cette même scène 3, puis la sixième du quatrième acte (IV, 3, v. 14 ss. dans Shakespeare), c'est-à-dire le monologue de Juliette avant de boire le philtre, enfin le monologue de Roméo au dernier acte (Shakespeare V, 3, v. 91-120). C'est d'après ces quelques fragments imprimés que nous étudions l'adaptation de Vigny.

Pour ce qui est de sa composition, on ne peut s'attendre à ce qu'elle suive respectueusement l'original. Deschamps nous apprendra que Vigny et lui en avaient dû omettre « un grand nombre de scènes caractéristiques..... de détails curieux et pittoresques et même d'expressions hardies ». (5) Telle qu'elle était jouée par les acteurs anglais en 1827, la pièce avait subi beaucoup de changements et tant de coupures que, de l'original, il ne restait plus même la moitié. Des scènes entières avaient été supprimées, comme celle des musiciens dans la maison en deuil à cause de la mort supposée de Juliette. Vigny et Deschamps n'auraient eu aucune raison d'être plus audacieux que les propres compatriotes de Shakespeare, au contraire. En effet, le monologue de Roméo s'interrompt à ce vers :

Que vois-je ? Elle respire et s'agite ô prodige !

ce qui amène au dénouement substitué par Garrick à celui de l'original, et qui seul était joué sur les scènes anglaises à cette époque. Vigny donne ailleurs une indication analogue sur la fin de sa pièce. Dans une lettre à sa cousine la vicom-

(1) Cf. *Théâtre*, I, éd. Baldensperger, p. 296.
(2) 2e année, n° 10, octobre 1907. Ajoutons qu'on doit utiliser ce texte avec beaucoup de précaution. M. Baldensperger n'en a reproduit dans son édition critique que le passage dont il possède le manuscrit original. On verra plus loin (p. 59, note) une erreur évidente du texte qui justifie la prudence de l'éditeur de Vigny.
(3) *Op. cit.*
(4) Paris, Conard, 1926.
(5) Cité par M. Baldensperger, *Théâtre*, I, p. 282.

tesse du Plessis, et datée du 8 août 1848, il écrit : « Je rachèterai ces dessins d'un enfant par des vers sur un album comme par exemple ceux d'une certaine traduction de *Roméo et Juliette*, par moi, que Mlle Mars savait par cœur et disait admirablement... Ils commencent au moment où Roméo, qui allait emporter de son triste caveau sa belle Juliette vers la vie heureuse, se souvient qu'il est empoisonné et dit :

Faut-il quitter cet ange à la porte du ciel ? » (1)

Dans la pièce originale, Roméo meurt avant que Juliette se réveille ; il n'aurait donc aucune occasion de prononcer ce beau vers ! Tandis que dans le dénouement adopté depuis le dix-huitième siècle en Angleterre, Juliette revient de sa léthargie pendant que Roméo agonise à ses côtés, et il s'en suit un dernier duo d'amour que notre époque, plus respectueuse vis-à-vis des textes, considère comme une mutilation de la pièce. Vigny avait lu le drame tel que Shakespeare l'avait écrit ; il connaissait donc le dénouement de l'original, et l'on regrette qu'il l'ait sacrifié sans en parler. Mais il y a tout lieu de croire qu'il considérait l'arrangement de Garrick comme une amélioration de la pièce : le passage de *Satan sauvé* que nous avons déjà cité (2), montre combien il avait été ému par le dernier dialogue entre Roméo et Juliette. Aussi est-il assez naturel qu'il l'ait compris dans son adaptation.

Vigny a fait d'autres changements à l'ordre des scènes afin de rendre la représentation plus facile, et d'obtenir une unité de lieu relative. Ici pourtant, il semble avoir été plus hardi et avoir gardé au moins un changement à vue, celui entre les deux premières scènes du cinquième acte, car il dira en 1830, dans une note au *More de Venise* : « Je crois qu'il faut employer ce moyen (des changements au milieu d'un acte), avec ménagement, et le conserver pour les rares occasions où il en résulte une beauté comme celle de la mort de Juliette à Vérone, et du calme de Roméo, qui, à Mantoue, se livre à des rêves de bonheur. » (3)

Si l'on passe maintenant à la lecture des fragments publiés, et si on les compare au texte anglais, on sera frappé de trois choses : la fidélité au contenu de l'original, — mais la profonde différence dans le caractère du style, — enfin, la hardiesse dans le maniement de l'alexandrin.

(1) *Correspondance*, I, p. 223.
(2) 1re partie, chapitre III, p. 27.
(3) Note à l'Acte I, scène 7, de l'édition de 1830.

Vigny est plus complet dans sa traduction qu'on n'aurait pu s'y attendre. Il ne se permet aucune coupure de plus d'un vers qui n'ait été faite déjà par les acteurs anglais; et à plusieurs endroits, il garde même ce que ceux-ci avaient supprimé, comme, dans la première scène, ce dialogue en vers rimés, entre Juliette et Pâris, dont il a bien rendu le vif mouvement :

PARIS

Hélas ! votre visage est terni par les pleurs !

JULIETTE

Ce n'est pas un bien grand triomphe à mes douleurs,
Qu'avoir, en peu de jours, flétri si peu de charmes.

PARIS

Ah ! vous leur faites tort, plus que n'ont fait vos larmes !

JULIETTE

Je ne me fais point tort, et c'est la vérité ;
Je me la dis en face.

PARIS

Eh ! mais... votre beauté,
C'est mon bien, n'allez pas ainsi lui faire injure !

JULIETTE

Elle pourrait bien être à vous, car je vous jure
Qu'elle n'est pas à moi.. (1)

Mais il faut bien se dire que cette adaptation n'a jamais été représentée, et que, si on en était arrivé jusqu'aux répétitions, Vigny se serait vu obligé probablement de sacrifier encore une partie de ses vers.

Ainsi donc, fidélité au texte en général. Mais cela ne veut pas dire forcément fidélité à la lettre, ni à l'esprit de l'original. Car c'est ici la grande faiblesse de cette traduction : elle ne se fait pas scrupule d'adoucir une expression, de supprimer une image trop hardie pour le goût de l'auteur, ou de substituer un mot à un autre. Et ce procédé est doublement fâcheux, parce que les changements se font toujours au profit du style de la vieille tragédie pseudo-classique, qui envahit le texte

(1) *Par.* « Poor soul, thy face is much abus'd with tears.
Jul. « The tears have got small victory by that ;
« For it was bad enough before their spite.
Par. « Thou wrong'st it, more than tears, with that report.
Jul. « That is no slander, sir, which is a truth ;
« And what I spake, I spake it to my face.
Par. « Thy face is mine, and thou hast slander'd it.
Jul. « It may be so, for it is not my own. »
(IV, 1, v. 29-36).

shakespearien jusqu'à le rendre méconnaissable. Si l'on prend, par exemple, le monologue de Roméo, on trouvera dans cette trentaine de vers toute une collection de « clichés » : hymen, trépas, mes amours, tes atours, les roses de ta bouche, mes destins, un sombre baiser, ce lit de ténèbres, etc. Dans le monologue de Juliette, le simple : « Come, vial » est rendu par

J'irai, fiole effrayante, où ton philtre me mène...

Et la salutation de Pâris, au commencement de la deuxième scène,

Happily met, my lady and my wife !

par

... Heureux hasard ; ô ma beauté suprême !
Ma Reine ! mes amours !

Mais il est oiseux de multiplier des exemples, lorsque Vigny a désarmé d'avance les critiques en se jugeant soi-même dans cette note ajoutée en 1856 à son manuscrit : « Mauvais, incorrect, écrit trop vite en 1826 et en se jouant. » Cette première de ses adaptations shakespeariennes n'a jamais été jugée digne par lui de figurer dans ses œuvres, et c'est ce qu'il ne faut pas oublier en l'étudiant. Du reste, une comparaison avec la traduction des mêmes scènes par Emile Deschamps n'est pas toute à l'avantage de ce dernier, car Vigny est souvent plus simple.

Disons encore quelques mots de la technique du vers. Elle forme par sa variété un contraste frappant avec la monotonie du style. Qu'on prenne le commencement de l'acte, on y trouvera une série d'enjambements (rendus pénibles, il est vrai, par les trop nombreux *qui* et *que*) :

... Mon père Capulet (1)
A désigné le temps ; croyez-vous qu'il convienne
Que ce soit le futur époux qui le retienne ?
.....
Je ne puis l'aborder. Son père voit très bien
Que ces regrets d'enfant ne conduisent à rien
Qu'à devenir malade ; et lui seul, par prudence...

De même, la diversité des coupes vient à tout moment briser la régularité du vieil alexandrin. Il y a bien des exemples de trimètres, comme dans les passages déjà cités :

(1) Le texte de l'*Italie et la France* donne « Capule », ce qui est évidemment une erreur, le vers ne comptant ainsi que onze syllabes, et le précédent ayant « plaît » à la rime.

Elle pourrait bien être à vous, car je vous jure
Qu'elle n'est pas à moi.
Croyez-vous qu'il convienne
Que ce soit le futur époux qui le retienne ?

Ou ceux-ci, dans le monologue de Juliette :

Oui, je le crains. — Pourtant j'y pense, on le renomme
Dès longtemps et partout comme un bon et brave homme...
Où Tybalt, tout sanglant encor, déposé seul...

Il faut noter que ces vers romantiques apparaissent surtout dans des passages de récitatif, comme Vigny les nommera plus tard, et que dans les passages lyriques, le rythme devient tout naturellement plus régulier et plus ample. Ainsi Roméo s'adressant au poison :

Brise sur les écueils, pilote de l'Enfer,
Mon vaisseau fatigué du travail de la mer. (1)

Ainsi cette souplesse dans la versification rachète quelques-uns des défauts de la traduction, et l'éloigne malgré tout des adaptations d'un Ducis dont les « hymen » et les « trépas » semblaient d'abord singulièrement la rapprocher. Mais Vigny aura encore beaucoup de progrès à faire avant de pouvoir se flatter d'avoir montré à ses compatriotes le vrai, le « grand Shakespeare » (2). Certains d'entre eux ont pu croire, dans leur enthousiasme, qu'ils ont « contemplé Shakespeare face à face » (3) dans la traduction de Vigny et Deschamps : il est permis de trouver qu'ils se sont contentés de peu.

(1) « Thou desperate pilot, now at once run on
« The dashing rocks thy sea-sick weary bark ! » (V, 3, 117-118).
(2) Note à la *Lettre à Lord****.
(3) Sainte-Beuve, *Pensées de Joseph Delorme*, cité par M. Baldensperger, *Théâtre*, I, de Vigny, *op. cit.*, p. 306.

CHAPITRE II

LE MARCHAND DE VENISE

En 1839, Vigny publia pour la première fois, dans la deuxième édition d'*Othello*, sa comédie en trois actes de *Shylock*, — *le Marchand de Venise*. Il l'avait achevée dès 1828, et dans l'intention de la faire jouer. Mais ce projet échoua aussi, et la pièce ne fut jamais représentée de son vivant. (1)

Avant de l'examiner et afin de pouvoir la juger avec équité, il faut rappeler deux choses : d'abord, que Vigny n'avait pas la prétention de donner une traduction intégrale du *Marchand de Venise*, mais une adaptation très réduite ; ensuite, que cette adaptation, il la destinait à la scène. Il fallait donc avant tout la rendre jouable.

Ici, comme pour *Roméo et Juliette*, Vigny avait des précurseurs dans l'art d'arranger Shakespeare. La version du *Marchand de Venise* qu'avaient jouée les acteurs anglais en 1828, et qui était celle des théâtres royaux de Drury Lane et de Covent Garden, avait abrégé l'original d'environ un quart, supprimé quatre rôles, changé parfois l'ordre des scènes. Mais Vigny va beaucoup plus loin : il supprime huit rôles : les Princes du Maroc et d'Aragon, Salanio et Salarino, Lancelot Gobbo et le vieux Gobbo, Leonardo et Balthazar, et huit scènes entières (2) ; il combine l'ordre des scènes afin de réduire les cinq actes de Shakespeare à trois (3), et, de l'original, il garde à peine plus de la moitié, c'est-à-dire 1358 alexandrins au lieu de 2564 vers ou lignes de prose (4).

Pour comprendre l'esprit de cette adaptation, il faut essayer de découvrir quel critère a présidé à ces différents changements. On voit d'abord en Vigny un souci constant de

(1) Cf. *Théâtre*, I, *op. cit.*, p. 286.
(2) II, 1-4 ; II, 7 ; II, 9 ; III, 5 ; IV, 2 dans Shakespeare.
(3) Voici un tableau complet des scènes de l'adaptation avec les scènes correspondantes dans Shakespeare : I, 1-3 = I, 1 ; I, 4-5 = I, 3 ; I, 6-7 = II, 5-6 ; II, 1 = I, 2 ; II, 2-4 = III, 2 ; II, 5-6 = III, 4 ; II, 7 = III, 1 (fin) ; II, 8 = II, 8. II, 9 = III, 1 (commencement) ; III, 1-2 = III, 3 ; III, 3-9 = IV, 1 ; III, 10-14 = V.
(4) D'après l'éd. Cambridge.

simplifier l'action si compliquée dans la pièce de Shakespeare. Voilà pourquoi, ou bien il biffe, par exemple, les rôles du prince d'Aragon et du prince du Maroc, les deux premiers prétendants à la main de Portia, — et par ce fait, trois scènes entières tombent, — ou bien, il accumule plusieurs rôles sur un seul personnage : ainsi quand il supprime les amis d'Antonio Salanio et Salarino, mais en mettant une partie de leurs propos, indispensables à la marche de l'action, dans la bouche de Lorenzo, de Gratiano ou de Bassanio. Tous ces changements seraient parfaitement justifiables si Vigny avait toujours évité de tomber par là dans l'invraisemblance : ainsi, lorsque Antonio, conduit par le geôlier, passe par une rue de Venise, c'est Bassanio au lieu de Salarino qui est près de lui. Désormais, il paraît étrange qu'à la scène suivante, celle du tribunal, ils tombent dans les bras l'un de l'autre comme s'ils ne s'étaient plus vus depuis des mois. Ou encore, on ne comprend pas comment Lorenzo et Jessica (au lieu de Salanio), qui viennent de filer le parfait amour à Gênes, sont devenus les messagers d'Antonio et apportent la nouvelle de sa perte à Belmont. Enfin, il est des plus extraordinaire que Bassanio et Gratiano, qui ont quitté précipitamment leurs femmes à Belmont pour apporter à Shylock les trois mille ducats avant l'échéance, se laissent entraîner en une longue conversation avec celui-ci (prise de la scène shakespearienne entre Shylock, Salanio et Salarino), avant de faire connaître la raison de leur retour à Venise. Quand enfin, ils offrent leur argent, Shylock pourra regarder à l'horloge de la ville, et répondre avec une joie féroce :

Il n'importe !
Vous arrivez trop tard d'une heure !... (1)

Dans la plupart des cas où Vigny a interverti l'ordre des scènes, il a été guidé par le souci d'éviter des changements de décors trop fréquents. Shakespeare pouvait impunément sauter d'une rue de Venise au palais de Belmont, et répéter ce petit manège plusieurs fois en un acte : il n'y avait qu'à changer l'écriteau qui indiquait au spectateur où son imagination bienveillante devait le transporter. Mais cela devenait matériellement impossible du moment qu'on ne se contentait plus de décors aussi primitifs. Vigny est donc dans son droit lorsqu'il transpose, par exemple, la scène deux du premier acte, où Portia avec sa suivante Nerissa passe en revue ses multiples prétendants, et en fait la première scène du deuxième

(1) Cette fin de scène est du reste de l'invention de Vigny.

acte juste avant la venue de Bassanio à Belmont et la scène des cassettes. Et partout, Vigny s'efforce de séparer aussi nettement que possible les deux actions principales : la première dont Antonio est le centre et qui se passe à Venise, et la seconde, qui tourne autour de Portia et qui se joue dans son palais de Belmont. Cela l'oblige parfois, il est vrai, à ajouter des vers de son invention pour amener des transitions plausibles d'une scène à l'autre, comme à la fin de la deuxième et de la troisième scène du premier acte. Mais ainsi il arrive à n'avoir qu'un changement de décor à l'intérieur du deuxième acte et un à l'intérieur du troisième, tandis que Shakespeare en a deux au premier, sept au deuxième, quatre au troisième et un au quatrième.

Il est d'autres changements de ce genre, beaucoup moins importants en apparence, et qui se justifient pourtant plus difficilement. Tant que Vigny corrige Shakespeare afin de faciliter la mise en scène ou de simplifier l'action, on peut admettre la liberté qu'il prend avec le texte. Mais on le voit parfois tendre à l'unité de lieu ou de temps des conceptions classiques. Malgré tout, il est resté un peu vieux jeu, et l'absence des règles le froisse. Voyons comment il essaie, presque sournoisement, de rapprocher son adaptation shakespearienne de l'idéal racinien : au premier acte, Antonio va emprunter au Juif les trois mille ducats, et il signe le billet pour trois mois. Dans la traduction de Vigny, ces trois mois sont changés en trois jours. Cette unité de temps relative entraîne celle de lieu, relative aussi. Dans la scène précédente, Bassanio confie à Antonio son amour pour la belle Portia. « A Belmont, dit-il, il est une riche héritière. » Vigny précise : « Près d'ici, sur la rive, en un palais demeure — Une riche héritière. » En effet, on est heureux de savoir que Belmont est tout proche, puisque les acteurs auront à parcourir tant de fois en trois jours le chemin qui y conduit depuis Venise.

Quelles bonnes raisons alléguer à ces changements ? La vraisemblance de l'action n'en est pas plus grande, au contraire : lorsque Antonio, sur le point de signer le billet, dit :

> Bah ! cet engagement n'est pas fort onéreux,
> Car, ce soir, je reçois dix fois plus qu'il ne donne.

— tandis que dans Shakespeare, il parle de « two months, that's a month before this bond expires... » —, on se demande si Bassanio n'aurait vraiment pu attendre quelques heures l'arrivée des vaisseaux de son ami, avant de s'embarquer

pour Belmont. Comment voir autre chose dans ces détails, apparemment sans importance, que la marque d'un goût resté essentiellement classique ? Voilà le Vigny qui, dans la *Lettre à Lord****, parle avec un si profond dédain des défenseurs des trois unités ! Il y a là une étrange contradiction explicable par ces sympathies contradictoires qui se disputent le poète. Lors même que la parole semble être tout entière à Shakespeare, Racine réussit à placer son mot.

D'autres changements encore sont significatifs. Vigny a entièrement supprimé les rôles du clown Lancelot Gobbo et de son père le vieux Gobbo. Ainsi tout le gros comique de la pièce disparaît, et celle-ci se rapproche beaucoup de l'unité de ton de la comédie française.

Enfin, les passages sont innombrables où des coupures plus ou moins longues ont été faites. Quand il s'agit de personnages secondaires, on ne peut blâmer Vigny, puisque on a devant soi, non une traduction, mais une réduction du *Marchand de Venise*. Mais quand il rogne et rabote les scènes principales, on le comprend moins. Ainsi dans l'original, la scène où Bassanio choisit la cassette qui doit décider de son sort, est enveloppée d'une atmosphère de féerie et de poésie grâce à la musique qui doit l'accompagner et à la ravissante chanson : « Tell me, where is fancy bred... » (1) Vigny laisse de côté, et musique, et chanson. Il a soin d'enlever à la pièce l'air d'irréalité qui fait son charme. Et il nous semble avoir eu grandement tort : la comédie shakespearienne est faite uniquement pour charmer. Car, si on commençait à la regarder avec trop de sérieux, n'y découvrirait-on pas un air caché de tragédie, et ne pourrait-on pas rester à méditer tristement sur le misérable Shylock ? Le réfléchi Vigny fait contraste avec le primesautier Shakespeare, et ce contraste se reflète dans l'adaptation du *Marchand de Venise* : l'impression d'ensemble y gagne peut- être en unité, mais c'est au détriment du caractère individuel de chaque scène.

Vigny n'a pas seulement abrégé son modèle. Il lui arrive quelquefois aussi de l'amplifier, comme dans l'épisode de l'enlèvement de Jessica (I, 7) (2), ou même d'ajouter une scène entière de son invention, comme la troisième de l'acte II : Nerissa fait don de sa bague à Gratiano qui lui jure fidé-

(1) Ce premier vers, dont l'interprétation a donné lieu à bien des disputes, est cité par Vigny dans une lettre à la marquise de la Grange, et traduit par « Où siège l'illusion ? », traduction très discutable.

(2) « Délayage » signalé par M. Baldensperger.

lité, tandis que, d'après Shakespeare, l'action parallèle entre l'ami de Bassanio et la suivante de Portia ne se traduit que par un jeu muet.

Il serait facile de montrer que ces changements de tous genres tendent à rapprocher l'adaptation shakespearienne de la tradition française. Souvent, une tirade de plusieurs vers est remplacée par une série de courtes répliques, pour augmenter la vivacité du dialogue. La fin de la pièce est caractéristique à cet égard : c'est un cliquetis d'antithèses où l'on croirait presque entendre — mais était-ce à sa place dans une adaptation de Shakespeare ? — une parodie de *Polyeucte :*

BASSANIO
C'était vous Portia !
ANTONIO
Trompeuse bienfaisance !
JESSICA
Absence bienheureuse !
GRATIANO
Adorable présence !
LORENZO
Céleste ruse !
NERISSA
Ange sauveur !
PORTIA
Quel embarras !
Chacun dit son injure, où les fuir ?
BASSANIO
Dans mes bras.

Enfin, Vigny a aussi ajouté à sa traduction de nombreuses indications pour les décors et surtout pour la mimique des personnages. Ainsi : « Antonio lui prenant l'oreille affectueusement, » ou, « à part, se mordant les lèvres », ou encore, « il frappe à la porte : le Juif regarde à sa fenêtre avec méfiance par une grille et lui ouvre ensuite la porte, » ou enfin, à la fin de la scène du tribunal : « Shylock, qui s'en allait lentement, se retourne, le regarde fixement avec rage ainsi que l'assemblée, croise les bras, soupire profondément et sort. » Tout cela dénote une connaissance précise des traditions de la scène anglaise et montre encore une fois l'influence sur Vigny des représentations de 1828, et spécialement l'impression que lui avait faite Kean dans Shylock.

Il reste à examiner de plus près le style. Ici, on a le droit

d'être sévère, puisque Vigny nous avertira dans sa préface d'*Othello* que la question du style est pour lui la plus importante, sinon même la seule qui lui tienne vraiment à cœur. Comment a-t-il su rendre toutes les variétés de ton du style shakespearien et ses images hardies et neuves, et tout cela grâce au seul alexandrin si usé par la tragédie classique ?

La chose n'était certes pas facile, surtout en 1828, et on peut dire que Vigny s'en est tiré à sa gloire. Il va de soi qu'il s'agit d'une traduction très libre. Lorsque Shakespeare emploie une image, Vigny entend avoir liberté entière d'en prendre une autre. Le mot à mot n'est pas son fait. Pour permettre d'en juger, citons un passage où il atteint un maximum de fidélité. Antonio prisonnier dit de Shylock (III, 3, 19-24) :

Let him alone :
I'll follow him no more with bootless prayers.
Ne seeks my life ; his reason well I know :
I oft deliver'd from his forfeitures
Many that have at times made moans to me ;
Therefore he hates me.

Vigny traduit (III; 2) :

Laissons-le désormais,
Car le prier serait une inutile chose.
Il veut avoir ma vie, et j'en sais bien la cause.
A ce persécuteur j'ai souvent arraché
Maint pauvre débiteur que je tenais caché,
Et pour qui je payais. De là me vient sa haine.

Il faut dire que Vigny se donne rarement la peine d'être aussi exact. (1)

On peut le regretter. Pourquoi, par exemple, dans ce discours que le bavard Gratiano adresse à Antonio en lui reprochant d'être taciturne :

Tiens, mon ami, je veux te donner un avis,
Il est certaines gens qui, d'eux-mêmes ravis,
Se promènent, masqués d'une gravité feinte,
La profondeur d'esprit sur leur visage est peinte,

(1) Aussi est-il difficile de se rendre compte à quel point il était à la hauteur de sa tâche en ce qui concerne sa connaissance de l'anglais. Pourtant rien ne permet de soupçonner l'insuffisance de celle-ci sinon peut-être cette traduction de « a wilderness of monkeys » par « un désert tout rempli de singes » (II, 7) ou celle-ci, signalée par M. Baldensperger : « He attends here hard by » par « s'il faut qu'il attende plus longtemps à Venise, il attendra. » (III, 5) ou encore le « I would outnight you » de Jessica (Acte V) rendu par « Je vous ferais passer cette nuit même ici... » (III, 10) erreur commise déjà par Letourneur.

Leur regard dit : je vais vous parler, mais avant,
Faites cesser le bruit des mouches et du vent...

pourquoi n'avoir pas gardé la comparaison de Shakespeare : « Je suis le sire Oracle, et quand j'ouvre les lèvres, qu'aucun chien n'aboie ! » Inutile de dire non plus qu'une bonne part du pittoresque de la langue shakespearienne se perd dans l'adaptation, parce que Vigny ne se risque pas à suivre son modèle dès que celui-ci met des grossièretés dans la bouche de ses personnages. Lui qui dira dans sa *Lettre à Lord****, au sujet des périphrases qui masquaient le mot propre, que « Maintenant on rit de cette pruderie », il nous fournit une preuve assez plaisante du contraire. Shylock prend la défense de l'usure en invoquant l'exemple de Jacob dont il raconte l'histoire d'après la Genèse. Vigny en donne une version singulièrement changée :

SHYLOCK

Voici son affaire.
Laban l'avait voulu, les moutons bigarrés
Qui seraient en naissant doublement colorés
Devaient appartenir à Jacob. — La nature
Ne pouvant varier à son gré leur teinture,
Il les peignit en rouge et gagna, oui d'honneur,
Toujours un gain honnête et béni du Seigneur.

Et déjà Paul Foucher (1) trouvait « difficile d'absoudre l'auteur d'*Eloa* de n'avoir pas osé rappeler, dans son *Marchand de Venise*, que le manteau de Shylock est couvert encore de la salive des chrétiens... »

Mais Vigny s'est efforcé ailleurs de rendre certaines particularités du style shakespearien, et il y a parfois réussi. Ainsi, à la fin de la pièce, Portia reproche à Bassanio d'avoir donné au juge son anneau qu'il avait juré de porter ; d'où un dialogue comique où Shakespeare s'est amusé à mettre neuf fois le mot de « ring » dans la rime. Vigny traduit :

..... Si vous pouviez savoir
Quel homme a votre bague, et voulut recevoir
La bague seulement, et quelle fut ma peine
A lui céder la bague, et combien était vaine
Ma lutte pour garder la bague, vous verriez
Que ce n'est pas ma faute, et vous vous calmeriez.

Et Portia répond :

(1) *Entre cour et jardin*, Paris, 1867, chap. VI.

Si vous eussiez connu la valeur de la bague,
Vous sentiriez l'excuse insuffisante et vague ;
Si la bague pour vous confirmait le bonheur,
Vous porteriez la bague, et cela par honneur,
Nerissa, nous verrons ma bague à quelque femme.

Ici le vers est vif et coulant, et l'on ne peut certes lui reprocher de ressembler à l'alexandrin classique. Malheureusement Vigny ne s'est pas complètement défait du style de l'ancienne école, et l'on voit parfois revenir des tournures qui rappellent fort le dix-huitième siècle. Bassanio fait à son ami la description de Portia : « Elle n'est en rien inférieure à la fille de Caton, la Portia de Brutus », dit-il simplement. Vigny allonge cela en quatre vers :

Son doux nom est Portia. — Sur elle ce nom brille
Non moins que le beau nom de cette illustre fille
Que Caton accorda pour épouse à Brutus
Et de qui l'univers admira les vertus.

Mais ces passages sont rares. Et en général, on ne peut qu'admirer combien Vigny a su briser avec la tradition et créer, en suivant Shakespeare, un style nouveau. Comme dans l'adaptation de *Roméo et Juliette*, c'est quand il s'agit de la technique du vers qu'il se montre le plus novateur. Il traite l'alexandrin avec une désinvolture magnifique. Dans tous les passages du « récitatif », il accumule les enjambements et les coupes irrégulières, à tel point que ses vers ne sont presque plus que de la prose rimée. Ainsi le passage déjà cité de la bague, ou encore l'indignation de Shylock contre Antonio :

Il m'a couvert de boue et couvert de mépris,
Et plus de la moitié d'un million me fut pris
Par le tort qu'il m'a fait. Il a ri de mes pertes,
Il a ri de mes gains, de mes offres, couvertes
Par lui pour m'écraser, il a su refroidir
Mes amis ; réchauffer, animer, enhardir
Mes ennemis, flétrir notre nation sainte...

On voit que Vigny sait être hardi quand il le faut. Mais ce même alexandrin, il le fait rentrer dans son cadre régulier lorsqu'il s'agit d'exprimer le « chant », et on a une série de passages lyriques où le poète se reconnaît incontestablement dans le traducteur. Prenons le duo d'amour de Lorenzo et Jessica, oublions l'original, puisque rien ne peut l'égaler, et écoutons chanter les vers de Vigny :

LORENZO

Vois, que la lune est belle et que son disque est pur !
Ce fut dans un tel soir, avec ce ciel d'azur,
Tandis qu'un vent léger caressait la feuillée,
Des larmes de la nuit encor toute mouillée,
Que Troïlus de Troie escaladait les murs,
Pour venir doucement, par des chemins obscurs,
Adresser les soupirs de son âme brûlante
A Cressida la Grecque et la voir dans sa tente.

JESSICA

Ce fut un soir pareil que vint, d'un pied léger,
Thisbé, prête à mourir pour le moindre danger,
Et qui, d'un grand lion ayant aperçu l'ombre,
Se sauva.

LORENZO

Oui, ce fut par un soir non moins sombre,
Que Jessica la Juive, à travers plaine et mont,
De Venise, avec moi, courut jusqu'à Belmont.

JESSICA

Et ce fut, m'a-t-on dit, dans une nuit pareille
Que le beau Lorenzo lui glissa dans l'oreille
Des contes de jeune homme et des serments d'un jour.

LORENZO

Et dans un soir pareil, calomniant l'amour,
De son ami fidèle elle fut pardonnée,
Quoiqu'elle eût mérité d'en être abandonnée.

En fin de compte, les qualités de cette adaptation ressortent beaucoup plus que ses défauts et, s'il faut prononcer un jugement d'ensemble, on peut bien dire que le *Marchand de Venise* est une charmante comédie. Le seul reproche grave qu'on pourrait faire à Vigny, c'est d'y avoir trop marqué son originalité propre, et ce reproche serait bien près d'être une louange. Il en a fait une pièce homogène et vraiment française et, après tout, pour atteindre cela, il avait bien le droit de sacrifier ce qui dans son modèle était trop étranger au génie français. Mais il fallait insister sur ce caractère si peu shakespearien de l'adaptation de Vigny, de même que sur les détails significatifs de son attachement à la tradition, — comme les restes du style pseudo-classique, ou la tendance vers les trois unités, — pour marquer, dès le début de l'activité dramatique du poète, ce contraste entre son goût déclaré de Shakespeare, et son goût inavoué de l'art classique français. Cette antinomie se révèle, on l'a vu, dans les théories dramatiques. On la retrouve ici, et on la retrouvera encore accentuée dans l'œuvre suivante de Vigny, sa traduction d'*Othello*.

CHAPITRE III

LE MORE DE VENISE (1)

C'est en automne 1828 que Vigny doit avoir commencé sa troisième traduction de Shakespeare. (2) Il y travailla pendant l'hiver. Le 28 mars 1829, il invitait Victor Hugo à venir entendre « deux ou trois actes d'une tragédie nouvelle qui s'appelle *Othello.* » (3) En juillet, la pièce était terminée : le 17, Vigny la lisait à ses amis, et le 21, elle fut reçue à la Comédie Française. L'auteur suivit de près les répétitions, s'efforçant de faire adopter aux acteurs français les traditions de la scène anglaise, telles que, l'année précédente, il avait vu Kean et Macready les illustrer. L'acteur Young, de passage à Paris en septembre, s'intéressa vivement à l'entreprise de Vigny et lui donna « de bons avis sur le rôle d'Yago ». (4)

La première du *More de Venise* eut lieu le 24 octobre et ce fut une victoire, bien que durement gagnée. Pour la première fois, le Théâtre Français s'était ouvert à un héros shakespearien authentique, et non plus à de pâles imitations. On le sait, l'intention de Vigny quand il fit jouer son *Othello* était d'imposer à la scène française un chef-d'œuvre étranger au système classique, et dont le succès ferait triompher les tendances nouvelles. On peut se poser une question : pourquoi Vigny a-t-il choisi *Othello* plutôt que tout autre drame de Shakespeare ? Il y a donné lui-même une réponse dans la *Lettre à Lord*** :* parce que cette tragédie du maître anglais étant la plus connue en France, toute l'attention du public pourrait se concentrer sur le point qui lui importait le plus, le style. Mais il y a certainement encore une autre raison à ce choix : de toutes les tragédies shakespeariennes, le *More de Venise* est celle qui se rapproche le plus de la conception classique, des unités de temps et de lieu. L'action y est ra-

(1) Pour ce chapitre, voir aussi Marg. Gilman, *Othello in French,* Paris, 1925.

(2) La première date que donne le manuscrit d'*Othello* est « octobre 1828 », au commencement du IV• Acte (voir M. Gilman).

(3) Lettres inédites (*R. H. L. F.*, 1926, p. 253).

(4) *Journal, Fragments inédits* (*R. D. M.*, 15 déc. 1920).

massée autour du caractère principal, la pièce se résume dans l'étude d'une passion, elle est enfin singulièrement dépourvue de tous ces accessoires auxquels la puissance créatrice de Shakespeare se complaît ordinairement. C'était donc la pièce qui avait le plus de chances de réussir sur la scène de la Comédie Française.

Ici, il ne s'agit plus d'une adaptation comme celle du *Marchand de Venise*, mais bien d'une traduction qui a la prétention d'être fidèle et complète. On peut voir du reste dans les *Documents et Variantes* qu'il a ajoutés à son édition d'*Othello*, combien Vigny a pris au sérieux sa tâche de traducteur. Il paraît complètement indépendant des adaptations françaises du drame, il ne s'est pas contenté non plus d'une édition quelconque de Shakespeare ; il a traduit d'après un exemplaire de l'édition in-folio de 1623. (1) Ailleurs, dans les notes qui accompagnent le *More de Venise*, Vigny se félicite d'être arrivé à traduire certaines scènes importantes en « mettant le mot sous le mot ». Ou bien encore, il déclare ne cesser de s'élever « contre la détestable coutume des coupures », car, dit-il, « rien n'est inutile dans une œuvre sortie d'une tête bien faite ». Voilà des paroles qui doivent inspirer confiance. Et pourtant, on ne peut s'attendre à une traduction complète et rigoureusement exacte, comme celle de Schlegel ou, en France, la traduction en prose d'un Emile Montégut.

Pour être juste envers Vigny, il faut se rappeler que son *More de Venise* était fait pour être joué, et cela sur le théâtre le plus français de tous les théâtres français, et encore en 1829. S'il y avait déjà lieu d'insister sur ce fait à propos de *Shylock*, il faut le faire bien plus maintenant. Car *Othello* ne devait pas seulement se rendre acceptable aux acteurs de la Comédie Française, mais aussi au public ; il ne s'agissait pas seulement de le jouer, il fallait réussir, et cela à tout prix,

(1) Il semble bien aussi qu'il ait comparé cette édition avec le second folio, car il écrit le 9 septembre 1829, à M. Robert : « Yung (*sic*), l'acteur célèbre, est ici et m'est fort utile ; vous serait-il possible de me faire avoir de nouveau le Shakespeare de 1630 [le second folio est de 1632], in-folio que j'avais eu de vous ? Je voudrais le lui montrer pour un point qu'il me conteste... » (Lettre inédite à M. Robert, *Revue de Littérature comparée*, 1925, p. 379). Enfin, bien qu'il dise dans ses Documents n'avoir pu se procurer le Quarto de 1622, il doit en avoir trouvé le texte dans une édition moderne (ou plutôt dans Letourneur), car il traduit deux fois un passage pris du Quarto (I, 3, 358 : she must have change, she must = Vigny, I, 10 : ... elle devra changer, Elle le doit » et I, 3, 386 : « No more of drowning, do you hear ? » = I, 10 : « Plus de noyade ! » Cependant, une autre explication est très plausible : les passages du Quarto se trouvent dans Letourneur. Vigny trahirait ainsi sa dépendance vis-à-vis de l'adaptation française, dépendance qu'il se garde d'avouer.

car l'avenir du théâtre moderne, de tout le romantisme, dépendait de ce succès. Du moins ne doutons pas que cela n'ait été la pensée de Vigny. Dès lors qui, étant à sa place, n'aurait sacrifié quelques détails, afin d'augmenter les chances de victoire ? Il s'agissait d'être hardi, certes : un *Othello* à l'eau sucrée comme celui de Ducis n'aurait pas fait accomplir de grands progrès à l'école nouvelle. Mais il fallait doser ses hardiesses d'une manière savante, et ne pas dépasser la quantité admissible pour un auditoire composé encore en majorité d'indifférents au grand Shakespeare, ou même de classiques malveillants. Il s'imposait de garder le mouchoir (1), moteur de l'action, et l'oreiller, mais à quoi bon choquer inutilement le public avec les plaisanteries grossières du clown ? Vigny était donc obligé pour réussir de sacrifier en quelque mesure aux goûts de son temps. Mais, si lui-même avait encore partagé ces goûts, aurait-on le droit de lui en faire un crime ? Rappelons de quelle manière, avant lui, Shakespeare avait été traité par un temps auquel le respect des textes était chose inconnue. Sans remonter jusqu'à Ducis (2), regardons comment les acteurs anglais eux-mêmes avaient arrangé *Othello* : la version qui en avait été donnée à Paris en 1828, et notamment avec le grand Macready, abrégeait l'original d'environ un quart. On y avait pratiqué des coupures sérieuses : le rôle de Bianca était supprimé, ainsi que les premières scènes du quatrième acte où Cassio confirme les soupçons d'Othello par sa conversation avec Yago. Mais bien plus, on s'était permis d'omettre la scène de la romance du saule ! Qui pourrait encore s'étonner ou s'indigner si Vigny n'a pas gardé un *Othello* intégral ? Au contraire, il faut admirer sa hardiesse d'avoir fait jouer un *Othello* français beaucoup plus fidèle à l'original que les versions représentées en Angleterre à la même époque. Enfin, même de nos jours, il existe à peine un théâtre qui s'aviserait de jouer une pièce de Shakespeare sans y opérer quelques retranchements.

Comment Vigny s'y est-il pris pour donner à la France un *Othello* authentique et pourtant jouable ?

La pièce de Shakespeare compte 3250 vers ou lignes, c'est-à-dire 2600 vers blancs et 650 lignes de prose, d'après

(1) Qui du reste est « orné de fleurs asiatiques », comme Miss Gilman en a fait la remarque, et non « spotted with strawberries » (*Othello in French*, p. 105).

(2) Pour l'*Othello* de Ducis comparé à Shakespeare, voir Marg. Gilman, *op. cit.*

l'édition Cambridge ; la traduction de Vigny est de 2184 alexandrins. Le drame a donc été abrégé d'un tiers.

Trois rôles ont été supprimés : d'abord celui de Gratiano, oncle de Desdemona. Cette simplification s'imposait : le rôle est très court et sans importance pour la marche de l'action. La suppression de la courtisane Bianca se justifie beaucoup plus difficilement. Celle-ci est indispensable à la compréhension de l'intrigue. Ce qui excuse Vigny, comme nous l'avons dit, c'est qu'une longue tradition avait consacré ce fait. Pourtant, Vigny ne sacrifie pas à l'usage sans regret ; ses *Documents et Variantes* le prouvent : « Le rôle de Bianca fut supprimé dès le temps de Shakespeare... Il n'est pourtant pas inutile... en ce qu'il contribue à éloigner du spectateur l'idée que Cassio soit aucunement attaché à Desdemona. Je l'ai retranché plutôt à cause des propos trop libres qu'il m'eût fallu supprimer, et qui en sont le caractère, que pour sacrifier à l'usage... » Mais Vigny n'a pas seulement évité de faire paraître Bianca sur la scène : il a biffé tous les passages où il est question d'elle, de sorte qu'on ne se doute même plus de son existence. Ainsi les premières scènes du quatrième acte tombent, ce qui est une véritable mutilation de la pièce. Car Othello tue sa femme sans avoir jamais eu aucune preuve de son infidélité. Dans l'original, au contraire, il voit Cassio sortir le fameux mouchoir de sa poche, ce qui le confirme dans ses soupçons. Mais ici, ce sont aussi les acteurs anglais qui ont donné à Vigny un fâcheux exemple, et de nouveau il éprouve des regrets de les avoir suivis. Rien ne le démontre mieux que l'histoire des différentes éditions du *More de Venise*. La première, celle de 1830, donnait le texte tel qu'il avait été joué en 1829. Mais dans les *Documents et Variantes*, Vigny ajoutait le commencement du quatrième acte avec ce commentaire : « Cependant, les premières scènes (du quatrième acte) sont tellement utiles au développement des caractères principaux et au bon sens de l'intrigue que je les ai traduites et les ajoute ici, non sans espoir que, lorsque sera apaisée la première surprise d'un spectacle inusité, lorsque seront éteintes les résistances que l'on oppose encore à la réforme du théâtre, on sentira la nécessité de les rendre à la scène. » Dans l'édition de 1858, ces scènes étaient réintégrées à leur place, dans le corps du texte. Mais, entre temps, Vigny avait continué à s'occuper de son *Othello* et, en 1851, il écrivait à son éditeur Charpentier : « J'aurai quelques scènes en vers à ajouter au *More de Venise*. Elles sont prêtes à imprimer et rendront cette traduction complète. Les

théâtres les joueront s'ils veulent ou s'ils peuvent. » (1) Ces scènes sont les dernières de l'acte troisième, où le personnage de Bianca est restitué et où l'on voit Cassio lui donner le mouchoir qu'il a trouvé dans sa chambre.

Il est pourtant d'autres suppressions dont Vigny semble bien ne s'être jamais repenti. C'est avant tout celle du clown et des musiciens, rôles très courts il est vrai, et dont les propos se composent de jeux de mots presque intraduisibles et d'un goût peu relevé, mais dont la gaieté ne laisse pas de former un contraste non sans effet avec le tragique de l'action. Vigny a tendu vers une unité de ton bien classique, en atténuant aussi, autant que possible et à l'intérieur de l'action, toute note gaie, comme celle que donnent les propos du ridicule et poltron Rodrigo ou de la bavarde Emilia. De même, au deuxième acte, la conversation entre Desdemona, Emilia et Yago, sur les femmes, où Yago se montre d'une gaieté cynique, est éliminée : la complexité des caractères shakespeariens qui les rend si vrais, y perd, et les personnages de l'*Othello* de Vigny se rapprochent des types de la tragédie classique dont chacun était la personnification d'une seule idée ou d'une seule passion.

Ailleurs, Vigny s'est permis un changement : le monologue d'Yago qui termine le deuxième acte est remplacé par un court dialogue entre Rodrigo et Yago. Pourquoi ? Vigny s'en explique dans une note : « au dernier monologue d'Yago, j'ai substitué pour la scène cette sortie plus vive, et qui convient mieux peut-être au besoin d'action qu'éprouve toujours un parterre français. Cependant j'ai mal fait, et c'est un mauvais exemple... En général, ce qu'il y a de mieux à faire pour montrer ce que fut Shakespeare, c'est de prendre Shakespeare. » C'est donc, il l'avoue, une concession faite au goût français. Mais le public n'aurait-il vraiment pu supporter un monologue de sept vers, ce public dont Vigny écrira en 1842 dans son journal, à propos de la *Médée* de Corneille : « Le public français a fait jusqu'ici des *prodiges de respect* : ...la tragédie française a été presque toujours *une suite de discours sur une situation donnée* » ?

Le dénouement a été resserré depuis la mort de Desdemona jusqu'à celle d'Othello. Pour ne pas multiplier les scènes sanglantes, l'assassinat d'Emilia par Yago a été supprimé. Macready l'avait fait avant Vigny. Enfin, le rideau tombe au moment où Othello se poignarde. Toutes ces cou-

(1) *Correspondance*, vol. II, p. 52.

pures ont été pratiquées du reste avec beaucoup d'habileté. De même, il y a d'innombrables coupures de peu d'importance tout le long de la pièce, mais surtout dans les dialogues de l'action secondaire. Enfin, il va de soi que tous les passages grossiers ou triviaux ont été singulièrement adoucis quand ils ne sont pas éliminés complètement. Bien que Vigny ait appelé le mouchoir par son nom, et même avec insistance, ce qui était assez courageux, sa traduction rappelle la timidité de Letourneur, lorsqu'Othello demande à sa femme :

Je souffre. Prêtez-moi, mon amie, un mouchoir.

On sait que l'Othello de Shakespeare explique beaucoup mieux le motif de sa prière : « I have a salt and sorry rheum offends me ; lend me thy handkerchief. »

Un petit changement mérite peut-être encore d'être signalé : le Yago de Shakespeare dit à Rodrigo qu'il a « quatre fois sept ans. » Celui de Vigny en a cinq fois sept. Il est vrai que c'est la mesure du vers qui l'a fait vieillir, parce que ses « quatre fois sept ans » auraient compté une syllabe de trop. Mais il est probable que Vigny ait pensé corriger en même temps Shakespeare. Un criminel raffiné de trente-cinq ans est un peu plus vraisemblable qu'un de vingt-huit ans.

Malgré toutes ces suppressions et ces quelques changements, l'*Othello* de Vigny est bien une traduction et non une adaptation. Le fil de l'intrigue shakespearienne et le développement des caractères y sont suivis fidèlement, pas à pas. Tout au plus pourrait-on signaler quelques passages où une nuance psychologique a échappé à Vigny. Ainsi, au commencement du troisième acte (scène 2), Othello n'est pas assez tendre avec Desdemona, et il paraît même déjà soupçonneux et jaloux, lorsqu'il demande :

Quel est, dites-moi, la personne
Qui sort d'ici ?

DESDEMONA

C'est lui.

OTHELLO

Lui ?

DESDEMONA

Cela vous étonne ?

Quant à Yago, le poète renforce encore le cynisme naïf de l'original, quand il lui fait dire dans son premier monologue du deuxième acte (scène 7) :

Eh bien ! j'aime la belle aussi ; mais ma tendresse
N'est pas comme la leur, car ce qui m'intéresse,
Ce qui m'entraîne, moi, c'est l'attrait seul du mal.

Comme dans le *Marchand de Venise*, Vigny a ajouté avec beaucoup de soin des indications pour le décor et pour la mimique. On sent en lui un souci de rendre la couleur locale d'une part, et de l'autre de mieux faire comprendre la psychologie des personnages : ainsi Yago se promène « les mains derrière le dos, satisfait de lui » (II, 16), ou bien il « soupire d'un air hypocrite » (IV, 3), ou, au quatrième acte : « Othello reste longtemps la main sur la clef, qu'il a tournée deux fois, et regarde Desdemona avec des yeux terribles », indications qui, de même que dans *Shylock*, dénotent l'influence des acteurs anglais.

Mais, encore plus que pour le *Marchand de Venise*, c'est sur le style qu'il faut insister. L'ambition de Vigny était avant tout de rendre celui de Shakespeare qu'il considérait comme devant être celui de la tragédie moderne. Reprenons sa profession de foi dans la *Lettre à Lord**** : « Ecoutez ce soir le langage que je pense devoir être celui de la tragédie moderne ; dans lequel chaque personnage parlera selon son caractère, et dans l'art comme dans la vie, passera de la simplicité habituelle à l'exaltation passionnée, du *récitatif* au *chant*. » Tout son effort s'est donc porté sur la création de ce style nouveau pour la France. Comment s'y est-il pris et en quelle mesure a-t-il réussi ? Quand, après la lecture de *Shylock*, on aborde celle du *More de Venise*, une chose frappe dès les premières scènes : les réminiscences du style classique y sont beaucoup plus nombreuses. D'où vient cette infériorité de la seconde adaptation à laquelle nous savons pourtant que Vigny a donné le plus grand soin ? C'est que la tradition française pesait beaucoup plus lourdement sur la tragédie que sur la comédie : celle-ci avait joui, dès son origine, de libertés plus grandes et que personne n'aurait songé à lui enlever, du moment qu'elles étaient consacrées par les maîtres classiques eux-mêmes. Ainsi Vigny avait pu traduire une comédie de Shakespeare en s'inspirant du style des *Plaideurs* ou même de celui de Marivaux, et cette influence est en grande partie le secret du charme très français de son *Marchand de Venise*. Mais, du moment qu'il abordait la traduction en français, et en alexandrins, d'une tragédie, il sentait derrière lui une longue lignée d'œuvres pleines de clichés et de mauvaise rhétorique dont l'exemple ne pouvait que le gêner dans son travail. Et puisque, il a fallu le constater déjà

à différentes reprises, il était resté très attaché à la tradition française : on ne pourra donc s'étonner de découvrir dans son *Othello* une abondance de tournures classiques dont il n'y a pas trace dans l'original. On ne s'étonnera pas, mais on ne saurait assez le regretter. C'est ce qui, aujourd'hui, nous fait paraître cette traduction si démodée, tandis que par ailleurs, et surtout par la technique du vers, elle est en avance sur son temps.

On n'a qu'à feuilleter la pièce pour glaner des exemples de ce mauvais style classique. Rien ne pourrait former un plus grand contraste avec le style de Shakespeare dont les images, bien que parfois compliquées, restent toujours originales et suggestives. Voici Brabantio qui dans sa douleur d'avoir perdu sa fille, s'adresse à Rodrigo :

> Il faut qu'il ait usé d'un philtre pour toucher
> Ce cœur si fier qu'en vain je vous vis rechercher.

Et plus loin, Othello dit à Yago :

> Je n'aurais pas changé mon sort libre et sans frein,
> Si ce n'était l'amour qui fond ce cœur d'airain.

L'Othello de Shakespeare semble plus sincère lorsqu'il dit simplement :

> But that I love the sweet Desdemona...

C'est à cause de cette dépendance à l'égard de la tradition que Vigny a peu réussi à rendre la variété du style shakespearien : « Chaque personnage parlera selon son caractère », avait-il déclaré. Mais rien n'efface plus complètement les différences de classe ou de caractère qu'une même métaphore usée, placée dans la bouche tantôt d'un personnage, tantôt d'un autre. Et même quand Vigny ne fait pas de rhétorique, son vers garde une certaine uniformité de ton. Il n'arrive pas à rendre le pittoresque et la couleur du style shakespearien. Son Yago est moins noir, son Othello moins doux ou moins passionné que ceux de Shakespeare. Malgré tout, Vigny a cru bon d'effacer ce qu'ils avaient de trop extravagant, de trop exclusif, afin qu'ils fissent meilleure figure sur la scène du Théâtre Français. Seule Desdemona ne mérite pas ce reproche. Sa douceur et sa simplicité sont rendues avec tout leur charme, et Vigny semble bien l'avoir dessinée avec une tendresse toute particulière. Qu'on lise par exemple ses instances auprès d'Othello pour obtenir la grâce de Cassio, — passage qui avait dû être supprimé à la seconde représen-

tation, car les « mardi et mercredi » avaient semblé trop ridicules au public vieux jeu — :

> Ah ! si ce n'est demain, que ce soit donc bien vite.
> Demain soir, ou mardi matin, ou vers midi,
> Ou mardi soir, ou bien, au plus tard, mercredi,
> Dès le matin ! Fixons le moment, je t'en prie.....

Dans la première édition, Vigny ajoute à ce passage une note où il donne en quelques lignes un délicieux portrait de Desdemona : « Ces instances si pressantes, si naturelles d'une jeune femme qui veut être obéie et marque d'avance l'heure et le jour de son triomphe, avec une sorte de fierté enfantine, composent un trait de nature adorable... » Et plus loin, en décrivant le jeu de Mlle Mars dans cette scène, il parle de « la chasteté de sa coquetterie bienfaisante et vertueuse. »

Ainsi que dans *Shylock*, la traduction est trop peu littérale pour qu'on soit à même de décider avec certitude où elle est incorrecte. Les passages sont rares où l'on peut mettre le doigt sur un contre sens. (1) Cette grande liberté prise avec le texte est regrettable, car c'est grâce à elle, on l'a vu, que tant d'expressions usées se sont faufilées dans la traduction. Mais ailleurs encore, l'*Othello* de Vigny aurait gagné à être plus fidèle à l'original. Lorsque Shakespeare emploie une image, Vigny en prend souvent une autre, généralement beaucoup plus banale, ou plus compliquée, mais moins forte :

> When devils will the blackest sins put on...

est remplacé par

> ... Lorsqu'une trame
> Aux forges des démons se rougit et se tord... (II, 16).

Un autre défaut de la traduction de Vigny, c'est qu'elle est beaucoup moins concise que l'original ; inconvénient inévitable des traductions en vers.

Mais il est temps de faire ressortir les qualités positives du style. Car elles existent et ne sont certes pas de qualité négligeable. Tout d'abord il faut insister sur un point : l'habileté de Vigny à manier l'alexandrin n'est pas moins grande que dans sa comédie de *Shylock*. On peut dire qu'au point de vue de la technique, de la variété des rimes et des coupes, il a su donner au vieux vers classique un maximum d'élasticité. Son grand moyen est de nouveau l'enjambement. Il en use et en abuse presque pour augmenter la vivacité de cer-

(1) Pour ces erreurs de traduction, voir Marg. Gilman, *op, cit.*, p. 102.

tains dialogues, ou pour donner à certains propos un air de familiarité et d'abandon. Ainsi au troisième acte, lorsque Desdemona intercède auprès de son mari en faveur de Cassio :

...Tout à l'heure,
Mon ami, j'ai conduit hors de votre demeure
Un suppliant bien triste et dont le repentir
M'a touché à tel point qu'il m'a fait consentir
A demander sa grâce. Une femme étrangère
Obtiendrait à l'instant cette faveur légère,
Rien qu'en disant son nom. Je le fais. Maintenant
Il faut me l'accorder : c'est ce bon lieutenant
Cassio...

De même que dans *Shylock*, Vigny s'efforce de rendre certaines particularités de style qu'il considère comme essentiellement shakespeariennes. Ce passage du premier acte où Brabantio, affolé par la fuite de sa fille, s'épand en un flot de paroles désordonnées, ne manque pas de hardiesse dans la traduction de Vigny :

BRABANTIO

... Ah ! seigneur, je reste sans soutien
Dans ma vieillesse ! hélas ! l'honneur de ma famille !
Comment l'avez-vous vue ? (*à part*) O malheureuse fille !
(*A Rodrigo*) C'était avec le More ? (*à part*) Oh ! qui voudra jamais
Etre père ! (*A Rodrigo*) A qui donc se fier désormais ?
(*A ses gens*) Des flambeaux ! (*A Rodrigo*) Se sont-ils mariés sans obs-
[tacle ?
En êtes-vous certain ?

Et plus loin :

Rodrigo ! plût au ciel... (*A ses gens*) — Avertissez mon frère. —
Qu'elle vous eût choisi ! — Croyez-vous nécessaire
D'emmener une escorte ?

Du reste, Vigny insiste lui-même sur sa hardiesse, dans une note à ce passage : « Shakespeare affectionne ces propos passionnés interrompus par l'action dont on est occupé vivement. Ils sont dans la nature et se renouvellent chaque jour autour de nous. J'ai tâché d'en conserver fidèlement le mouvement ; il n'y en avait pas d'exemple dans notre tragédie. J'en ferai remarquer plusieurs dans celle-ci. C'est encore un des avantages inappréciables de l'usage des enjambements, à l'aide seul desquels on peut exprimer ce désordre. »

En effet, on trouve au quatrième acte un exemple encore meilleur de ces « propos interrompus ». Toute la scène où Othello lit le message du Sénat, tandis qu'il vient de prendre la résolution de tuer sa femme, rend avec exactitude le mouvement du style shakespearien.

Ailleurs, il est vrai, Vigny a négligé de garder des moyens d'expression qui dans Shakespeare sont d'un grand effet dramatique. Ainsi, pour accentuer le contraste entre la noirceur d'Yago et le beau rôle qu'il joue aux yeux du monde, Shakespeare le fait appeler constamment « honest Jago ». Pour Othello, pour Desdemona, pour Cassio, il est toujours l'honnête Yago. Vigny ne lui donne cette épithète qu'une ou deux fois.

En revanche, on retrouve avec plaisir, au deuxième acte, une des chansons à boire d'Yago, celle de King Stephen. Vigny a montré à cette occasion qu'il savait aussi jongler avec les rimes et sa chanson vaut une ballade de Victor Hugo :

Le bon Etienne
Que Dieu soutienne
Fut un grand roi...

Et surtout, il faut savoir gré à Vigny d'avoir rétabli la romance du saule et la scène qu'elle accompagne. Il a su en rendre la mélancolie douce, mais poignante.

La pauvre enfant était assise
Sous un sycomore penché... (1)

(1) La pauvre enfant était assise
Sous un sycomore [penché].

Son front sur ses genoux [caché],
Sa main sur son cœur (qui se brise).
Chantez le saule, chantez tous,
[Le saule pleure comme nous].
Le ruisseau frais, [au pied de l'arbre]
Coulait près d'elle en murmurant.

[Elle parlait] en soupirant,

Ses pleurs auraient usé le marbre.

Chantez le saule vert, le saule.....

Que nul d'entre vous ne le blâme !
[Mieux que vous je connais son âme,
J'aime et] j'approuve ses dédains... »

The poor soul sat singing by a
sycamore trée,
[Sing all a green willow ;]
Her hand on her bosom, her head on
her knee,

Sing willow, willow, willow.

The fresh streams ran by her, and
murmur'd her moans,
Sing willow, willow, willow]
Her [salt] tears [fell from her, and]
soften'd the stones
[Sing willow, willow, willow]
Sing all a green willow [must be
my garland.]
Let nobody blame him, his scorn I
approve.

[I call'd my love false love ; but
what said he then ?
Sing willow, willow, willow,
If I court moe women, you'll couch
with moe men.]

M. Estève (*De Shakespeare à Musset, variations sur la romance du saule*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1922, p. 288) a montré l'évolution de cette romance et comment le saule du refrain, dont le feuillage était, dans la tradition populaire, l'emblème de l'amour malheureux, se métamorphosa, grâce à Letourneur, puis à Ducis, en saule pleureur, l'arbre de la tombe, et se substitua au sycomore du premier vers. Vigny trahit l'in-

Enfin, dans presque tous les passages qui s'élèvent au « chant », Vigny a su garder le lyrisme de l'original tout en traduisant avec une exactitude parfois remarquable. Prenons au troisième acte les adieux d'Othello à la guerre :

J'étais heureux hier. Et maintenant, adieu,
A tout jamais adieu, le repos de mon âme !
Adieu, joie et bonheur détruits par une femme !
Adieu, beaux bataillons aux panaches flottants !
Adieu, guerre ! adieu, toi dont les jeux éclatants
Font de l'ambition une vertu sublime !
Adieu donc, le coursier que la trompette anime,
Et ses hennissements, et le bruit du tambour,
L'étendard qu'on déploie avec des cris d'amour !
Appareil, pompe, éclat, cortège de la gloire !
Et vous, nobles canons qui tonnez la victoire
Et qui semblez la voix formidable d'un Dieu,
Ma tâche est terminée ! A tout jamais, adieu ! (III, 9)

De tels passages révèlent le poète, et puisqu'en somme ils sont nombreux, l'impression d'ensemble que laisse la traduction d'*Othello* est très bonne, sitôt qu'on replace celle-ci dans l'époque où elle fut écrite. C'est bien ce qu'ont fait en général les critiques lorsqu'ils écrivent comme M. Lanson : « C'était l'*Othello* de Shakespeare, fidèlement rendu, sans voile et sans fard, avec le mouchoir et l'oreiller, et Yago. » (1) On pourrait même souscrire au jugement de M. Paléologue, qui estime que cette traduction, « malgré les erreurs, les insuffisances et les timidités qu'on pourrait y signaler, possédait la qualité essentielle d'un travail de ce genre : elle reproduisait l'esprit, le sentiment de l'œuvre originale. » (2) Cependant, on fera quelques réserves. On retrouve bien dans l'*Othello* de Vigny l'esprit et le sentiment du drame de Shakespeare, mais le tout est d'une nuance plus effacée et plus française ; la variété de ton et la complexité des personnages y est rendue fidèlement, mais les différences entre les caractères sont partout moins accentuées. Encore une fois, on ne peut reprocher à Vigny d'avoir été de son temps et de sa race, et d'avoir été lui-même. Mais en faisant la part du Français et la part du

fluence de Ducis dans son refrain « le saule pleure comme nous ». Mais par ailleurs il faut le louer d'avoir, le premier en France, gardé le sycomore. La romance française rend aussi bien la lettre — l'exactitude de la traduction est très grande, pour Vigny — que l'esprit de l'original. Les deux textes en regard permettront de se rendre compte avec précision de la manière dont Vigny travaille, dans ses meilleurs moments. Les parenthèses indiquent une suppression ou une addition.

(1) *Histoire de la Littérature française* (*Le Théâtre romantique*), p. 971.
(2) *Alfred de Vigny*, Paris, 1891.

poète, il reste encore à sa traduction un défaut qu'il aurait pu, semble-t-il, éviter : c'est cette dépendance à l'égard de la mauvaise tragédie classique qu'on ne s'attendrait point à trouver dans un connaisseur et un admirateur de Shakespeare comme l'était Vigny. Et ce phénomène ne doit certes pas faire douter de la sincérité de son admiration, mais il permet qu'on se demande jusqu'à quel point Vigny s'était assimilé l'esprit de Shakespeare, jusqu'à quel point il l'avait compris. Son théâtre original va nous aider à répondre.

QUATRIÈME PARTIE

LE THÉATRE ORIGINAL

CHAPITRE PREMIER

LA MARÉCHALE D'ANCRE

Deux ans après sa traduction du *More de Venise*, le 25 juin 1831, Vigny faisait jouer à l'Odéon sa première pièce originale, la *Maréchale d'Ancre*, qu'il intitulait drame. Ce nom suffit pour montrer qu'il s'agit là d'une œuvre nouvelle, conçue en dehors des règles classiques.

Les critiques sont unanimes à reconnaître en la *Maréchale d'Ancre* un drame romantique et shakespearien. Mais ils constatent le fait avec regret. M. Lauvrière parle de la « malencontreuse influence de Shakespeare sur Vigny », tandis que M. Citoleux qualifie cette pièce d'erreur. D'autre part, comme M. Citoleux voit en Vigny un tempérament essentiellement racinien, et qu'il défend cette thèse avec vigueur, il est d'avis que l'influence de Shakespeare sur la *Maréchale d'Ancre* est peu profonde et que dès ce drame, Vigny « tend vers l'idéal racinien ».

Etudions donc la pièce, et voyons en quelle mesure nous pourrons être d'accord avec M. Citoleux ; essayons de déterminer et de limiter cette influence de Shakespeare, puisque influence il y a. Quelle sera notre première remarque ? C'est qu'on est tenté de comparer la *Maréchale d'Ancre* aux « histories » de Shakespeare. Vigny a dit lui-même de son drame : « Avec la *Maréchale d'Ancre*, j'essayai de faire lire une page d'histoire sur le théâtre » (1). Certaines ressemblances s'imposent, en effet, au premier coup d'œil. Par exemple, chez Vigny comme chez Shakespeare, la multiplicité des personnages appartenant aux classes les plus diverses : on voit dans la *Maréchale d'Ancre* la cour avec la haute et la petite

(1) *Journal d'un Poète*, 1834.

noblesse, et les parvenus, on y voit un Juif et des hommes du peuple. Ensuite, chez l'un comme chez l'autre, une action touffue et un grand nombre de scènes très différentes de caractère. Mais ces deux ressemblances ne sont qu'apparentes. En effet, la conception fondamentale de la pièce historique est, chez Vigny, tout autre que chez Shakespeare. Celui-ci donne un tableau historique ; il ne prétend qu'à peindre. Celui-là veut faire lire une page d'histoire, et une lecture implique une interprétation. Son drame, quoiqu'on ne puisse le qualifier de pièce à thèse, vise pourtant à démontrer quelque chose. Vigny ne le dit-il pas dans son avant-propos ? « ... Si l'art est une fable, il doit être une fable philosophique. » Et d'après ce même avant-propos, la pensée qui doit se dégager de la pièce est celle de l'expiation. C'est pourquoi il a « ramené au même lieu le pistolet de Vitry et le couteau de Ravaillac, instruments de l'élévation et de la chute du Maréchal d'Ancre. » Ailleurs, du reste, Vigny avait dit au sujet de son drame : « L'idée-mère est l'abolition de la peine de mort en matière politique » (1). Quoi qu'il en soit, cette volonté de donner à sa pièce une portée philosophique et ce soin qu'il met à faire ressortir celle-ci par la marche de l'action (2) montrent combien Vigny est éloigné de la conception shakespearienne. Quand Shakespeare change la réalité des faits, ce n'est que pour donner plus de vie au tableau qu'il peint, c'est pour rendre l'action plus dramatique. Cette seule différence suffirait pour démontrer que l'esprit de Shakespeare n'est pas dans la *Maréchale d'Ancre*.

Mais ceci posé, en quoi ce drame peut-il être qualifié de shakespearien ? Examinons d'abord sa construction et de quelle manière l'action y est conduite. Celle-ci répond-elle aux définitions que Vigny, en s'inspirant de Shakespeare, avait données de la tragédie moderne ?

Il est certain que nous voilà bien loin de la tragédie classique. Les unités ont été fort maltraitées. Pas d'unité de lieu : au premier acte, c'est une galerie du Louvre ; au deuxième, le laboratoire du Juif Samuel ; au troisième, la chambre à coucher de la Maréchale ; au quatrième, de nouveau le laboratoire, puis la Bastille ; au dernier, la rue de la Ferronnerie. Il y a donc autant de décors que d'actes, et même un changement à l'intérieur du quatrième acte. Mais quant à l'unité de temps, on voit chez Vigny un curieux effort de

(1) *Journal* (*R. D. M.*, 15 déc. 1920).
(2) Cf. Picard (V, 4), ou le monologue de Concini (V, 11).

s'en rapprocher le plus possible. Nous avons déjà signalé un phénomène semblable dans *Shylock*. Dans la *Maréchale*, la multiplicité des événements donne, même à un lecteur qui n'aurait pas les faits historiques (1) présents à la mémoire, l'impression qu'un long laps de temps s'est écoulé entre la première scène et le dénouement. Pourtant Vigny tient à prouver à ce lecteur qu'il est dans l'erreur. Dans les *Notes sur le temps et l'action* ajoutées à sa pièce (2), il démontre avec satisfaction que tout le drame se passe en deux jours (3). Ainsi, de nouveau, Vigny a sacrifié aux règles classiques, et cela aux dépens à la fois de la vérité historique et de la vraisemblance, et de nouveau, il se met en contradiction avec ses propres théories. Que devient cette déclaration de la *Lettre à Lord**** : « Le poète dramatique prendra dans sa large main beaucoup de temps, et y fera mouvoir des existences entières » ? Et lui qui reproche à la tragédie classique de ne produire que « le tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue », ne présente-t-il pas aussi une « action déjà mûre au lever du rideau » ? L'intrigue qui doit renverser Concini est déjà nouée au début ; Picard, Borgia aussi bien que Luynes sont prêts, le destin a déjà saisi ses victimes. Mais, nouvelle contradiction, la seule unité dont la nécessité n'avait jamais été mise en doute, l'unité d'action, ou plutôt d'intérêt dans l'action, est fort peu respectée dans la *Maréchale d'Ancre*. Vigny donne lui-même dans l'avant-propos un résumé de sa pièce qui doit laisser songeur : au centre, il y a, nous l'avons déjà dit, la Destinée. Et autour de cette idée « le pouvoir souverain dans les mains d'une femme, l'incapacité d'une cour à manier les affaires publiques ; la cruauté polie des favoris ; les besoins et les afflictions des peuples sous leurs règnes ; ensuite les tortures du remords politique ; puis celles de l'adultère frappé, au milieu de ses joies, des mêmes peines qu'il donnait sans scrupules ; et, après tout, la pitié que tous méritent. » Et il y a bien de tout cela dans le drame. C'est beaucoup, c'est trop, car la figure de la Maréchale se perd dans les replis de l'action et ce n'est que dans quelques scènes isolées qu'elle redevient le centre d'intérêt. Entre temps, Vigny s'occupe d'autres personnages et fait presque

(1) L'arrestation du prince de Condé est du 1er septembre 1616, le coup de pistolet de Vitry du 24 avril 1617, la mort de la Maréchale du 8 juillet de la même année. L'action recouvre donc en réalité plus de dix mois.
(2) Dans l'édition de 1841.
(3) Ou plus exactement 36 heures : l'arrestation de Condé (Acte I) a lieu le vendredi à 3 h., de l'après-midi, la mort de Concini (Acte V) le dimanche à 3 h. du matin.

oublier sa soi-disant héroïne. Shakespeare procède tout autrement, car, bien que dans ses drames, chaque scène soit poussée séparément à un maximum d'intensité dramatique, l'unité d'intérêt est toujours respectée.

Mais il y a d'autres procédés techniques où Vigny a imité Shakespeare, cette fois, d'une manière plus heureuse. Ainsi la première scène, fort longue et parfois un peu traînante, expose pourtant avec assez d'habileté l'action compliquée. D'autres scènes sont d'une force dramatique qui ne laisse pas de rappeler Shakespeare : ainsi celle du jugement de la Maréchale, ou celle du duel entre Borgia et Concini, ou celle, qui vient ensuite, de la rencontre de la Maréchale et de ses enfants. Déjà le critique de la *Revue des Deux Mondes* (1) avait admiré en cette scène une « invention digne de Shakespeare ». Et au troisième acte, les scènes qui précèdent l'arrestation de la Maréchale offrent une gradation d'angoisse où l'on sent l'approche du destin. Du reste, Vigny revient souvent sur cette idée de la destinée ; c'est bien elle qui est le centre de sa pièce. Au quatrième acte, la Maréchale s'écrie : « Ah! je sens que je suis perdue ! J'ai eu beau lutter, le destin a été le plus fort », et avant d'aller à la mort, elle dira à Luynes : « Prenez garde à vous ; le destin est plus fort que tout le monde. » Et ceci nous ramène au problème déjà posé dans les théories dramatiques, problème qui nous semble de première importance : il est certain que le centre des conceptions dramatiques de Vigny, c'ést sa conception de la destinée. On a vu qu'il ramène toute action dramatique à une lutte entre l'homme et la destinée, lutte où celle-ci remporte infailliblement la victoire (2). Et dans son Journal, il avait noté à peu près à la même époque (3) : « *Tragédie* : j'y veux représenter toujours le *destin* et l'*homme* tels que je les conçois : l'une emportant comme la mer, et l'autre grand parce qu'il la devance ou grand parce qu'il lui résiste. »

M. Citoleux voit en ce rôle de la destinée dans le théâtre de Vigny l'analogie la plus frappante entre celui-ci et Racine. Chez les deux, écrit-il, « le destin est maître ». Mais ne pourrait-on pas en dire autant des drames de Shakespeare ? Ou plutôt, il y a bien une différence : dans Racine, on retrouve la fatalité antique qui frappe aveuglément, tandis que les héros de Shakespeare portent leur destin en eux-mêmes.

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1831, vol. 3, p. 86-91.
(2) *Lettre à Lord****.
(3) En 1829.

Or Vigny ne se rapproche-t-il pas plutôt de cette seconde conception ? La Maréchale succombe bien aux intrigues de ses ennemis, mais elle s'est sentie vaincue intérieurement par le destin avant que les événements extérieurs viennent confirmer sa défaite. Et elle va au bûcher en disant : « Moi, je veux mourir.»

Un autre caractère de la pièce dénote l'influence de Shakespeare, c'est le mélange des genres. De fait, il n'est pas poussé très loin, mais il y a pourtant quelques touches de comique à signaler. D'abord le caractère franc et joyeux de Fiesque qui donne une note gaie chaque fois qu'il paraît en scène, ensuite les propos du jovial Picard. Au troisième acte, la conversation entre Mme de Rouvres et Mme de Moret est d'un comique essentiellement français, mais elle n'en doit pas moins son existence à l'exemple de Shakespeare.

Madame de Moret. — Le roi va renverser sa mère et Concini.
Madame de Rouvres. — La Maréchale ne s'en doute pas : que ne parlez-vous ?
Madame de Moret. — Ah ! depuis quelques jours, je sais des choses, par le petit abbé de Chaulnes, qui se fourre partout ! Je sais des choses !
Madame de Rouvres. — Et pourquoi ne pas les dire ?
Madame de Moret. — Eh ! mon Dieu ! que ne le faites-vous vous-même, vous qui lui êtes attachée depuis six ans ?
Madame de Rouvres. — Et vous, Madame, qu'elle a comblée des faveurs de la cour !
Madame de Moret. — Vous dont le mari est grand veneur.
Madame de Rouvres. — Vous, dont le frère est gouverneur de Béarn.
Madame de Moret. — Tenez... il est difficile de dire crûment ces choses là !
Madame de Rouvres. — En bien, je l'avoue, je pense comme vous... etc. (III, 1).

Ce passage, qui pourrait se trouver dans Marivaux ou même dans Molière, nous semble démontrer avec précision en quoi consiste essentiellement l'influence exercée par Shakespeare sur Vigny ; le premier a libéré le second — pas entièrement, il est vrai — des entraves classiques, mais l'usage immédiat que Vigny fait de sa liberté, c'est de s'éloigner de son modèle pour devenir lui-même et se rattacher à la tradition française, librement, et selon ses affinités de gentilhomme élevé encore dans l'atmosphère du XVIII[e] siècle.

Enfin, Vigny, toujours en suivant Shakespeare, a usé du comique au milieu d'une scène tragique afin d'en augmenter l'intensité par contraste :

Déageant. — ... Regardez bien : voici ce livre que je voulais vous faire examiner, à vous, homme érudit en langages orientaux. Je vais le déposer au greffe comme un livre de sorcellerie et de divination.

Le Conseiller. — Mais elle a toujours passé pour assez pieuse ; voici chez elle une image de la Vierge.

Déageant. — Oh ! cela ne prouve rien.

Le Conseiller. — Et savez-vous bien que ce livre est l'Ancien Testament de Moïse ?

Déageant. — N'importe, n'importe ! l'hébreu est toujours cabalistique. Ah ! bon Dieu ! j'espérais ne pas la rencontrer et la voilà qui vient droit à nous. Il n'y a pas moyen de l'éviter. (IV, 3).

Passons maintenant aux personnages du drame, et voyons s'ils ont emprunté quelques traits aux caractères shakespeariens. Une lecture rapide suffit pour montrer que Vigny n'a pas su réaliser la seconde partie de son programme : la tragédie moderne produira « des caractères, non des rôles », avait dit la *Lettre à Lord****, et plus loin « le poète dramatique créera l'homme non comme *espèce*, mais comme *individu* ». Dans la foule bruyante et bariolée, qu'il fait défiler devant nous, il y a à peine une silhouette — à part la Maréchale — qui retienne l'attention au point qu'on ne puisse l'oublier et la confondre avec d'autres silhouettes de son entourage. Autant dire que Vigny n'a pas su créer d'individus. Il donne des représentants de classes, rien de plus. C'est de nouveau une influence shakespearienne mal assimilée : Shakespeare crée bien des représentants de classe, mais chacun garde ses particularités individuelles.

Voici par exemple les courtisans dans la *Maréchale d'Ancre* : Montglat, Créqui, d'Anville ; ils se ressemblent tous, et qui pourrait en garder un souvenir distinct ? Ils sont des courtisans, tout simplement. De même, que retient-on d'Isabella et de Borgia, après une première lecture, sinon que l'une est Italienne et que l'autre est Corse, avec tout ce que ces noms impliquent de conventionnel et de stéréotypé ? D'une part un tempérament violent et passionné, et de l'autre un homme animé par l'unique idée de la vendetta : la complexité et la vie manquent en général aux personnages de Vigny, et c'est peut-être par un désir inconscient d'y remédier qu'il a ajouté à sa pièce, ainsi qu'il le fera plus tard pour *Chatterton*, des notes sur le caractère des différents personnages. En les lisant, on est étonné d'y trouver des traits dont on n'avait guère soupçonné l'existence en lisant la pièce. Le portrait de Borgia est particulièrement intéressant : « Montagnard brusque et bon. Vindicatif et animé par la *vendetta* comme par une seconde âme. Conduit par elle comme par la destinée. Caractère vigoureux, triste et profondément sensible. Haïssant et aimant avec violence. Sauvage par nature, et civilisé comme malgré lui par la cour et la politesse de son temps.

« Silencieux, morose et rude de gestes et attitudes. Teint presque africain, costume noir. Epée et poignard d'acier bronzé. »

Le « triste et profondément sensible » joint au « teint presque africain », ne donnent-ils pas au Corse vindicatif un air de parenté avec l'Othello de Shakespeare ? Mais cette parenté, on la retrouve peu dans le drame lui-même, et là où elle paraît, elle ne rend pas Borgia plus vivant. Le complexe de Shakespeare devient chez Vigny du compliqué. Lorsque Borgia, apercevant la Maréchale, s'écrie : (I, 2) « Un moment ! Oh ! un moment !... la voilà ! elle approche ! Comment l'absence et l'infidélité ne détruisent-elles pas la beauté ? C'est une chose injuste ! » cela rappelle les sentiments d'Othello lorsqu'il voit arriver sa jeune femme (III, 3, 277) :

> Desdemona comes :
> If she be false, O, then heaven mocks itself !
> I'll not believe it.

Tandis que ce même Borgia a plus tard l'ironie douloureuse d'Othello (III, 4 ou IV, 2) en s'adressant à la Maréchale : « Que sent-on, s'il vous plaît, dans son cœur, lorsqu'on trahit un serment ? Que croyez-vous, Madame, qu'il devienne dans le ciel lorsqu'il y fut accepté ? » (III, 3). Des réminiscences shakespeariennes n'auraient rien que de très naturel sous la plume de celui qui, moins de deux ans auparavant, s'était fait le traducteur du *More de Venise*. Mais ce n'est guère que réminiscences de détails, plus gênantes qu'autre chose là où elles paraissent, parce qu'il n'y a pas eu fusion complète entre tel trait emprunté à Shakespeare et le personnage à qui Vigny l'a prêté. Isabella en est un exemple encore plus frappant que Borgia. Cette Italienne passionnée et sauvage n'a certes rien de la suavité de quelques héroïnes shakespeariennes ; c'est pourquoi, dans ce passage, sa douceur exceptionnelle semble inspirée par la figure de Desdemona. Borgia, tout à l'idée de sauver la Maréchale, vient de quitter précipitamment sa jeune femme :

Isabella. — Chanter ? Non. Oh ! je ne peux pas entendre chanter à présent. Chanter ? Oh ! non, bon Samuel. Non, certainement. Ne voyez-vous pas qu'il est égaré ? Qu'a-t-il donc dit en partant ? Je ne puis savoir ce qu'il a dit. Jamais il n'a parlé ni si vite ni si haut ! Plus tard, j'entendrai chanter, Samuel. Cette nuit, à dix heures ; j'aurai dormi un peu. Ce soir ! Dis-le à ton ami, Samuel, à ce soir... *(Elle se retire lentement).* A ce soir... *(Un signe de tête).* Ce soir... *(Elle pleure, et sort)* (III, 12).

Ailleurs, dans la peinture de la jalousie d'Isabella et de Concini (IV, 1), Vigny s'est certainement souvenu des grandes scènes entre Othello et Yago. Ou encore, le monologue de Concini pourrait rappeler vaguement Hamlet : « Le sommeil est un oubli... » (IV, 1)

Quant à la Maréchale, bien qu'on puisse la considérer avec M. Baldensperger comme une « Lady Macbeth manquée » dans sa conception générale, son caractère, — si complexe qu'il en devient indécis, tel le Cromwell de Victor Hugo, — n'a guère de traits shakespeariens. La « tristesse douce et tendre » que Fiesque a surprise en elle, « son regard triste et sa bouche dédaigneuse » (I, 1) sont presque en contradiction avec le « caractère ferme et mâle » que Vigny veut par ailleurs (1) lui donner et trahissent l'amour du poète pour l'actrice qui aurait dû personnifier la Maréchale. C'est bien Mme Dorval que son imagination se plaisait à voir ainsi, comme le révèlent déjà les *Vers écrits sur le More de Venise donné à Madame Dorval* :

> ... Triste, simple et terrible, ainsi que vous passez,
> Le dédain sur la bouche et vos grands yeux baissés. (2)

Mais ce portrait que Vigny fait d'elle, est influencé à son tour par des souvenirs shakespeariens. Mme Dorval lui est apparue comme une des mélancoliques héroïnes de Shakespeare. On peut donc dire que cette douceur triste de la Maréchale lui vient indirectement du dramaturge anglais.

Mais on voit, en étudiant les personnages de ce drame, combien l'influence de Shakespeare est superficielle. L'ouvrier Picard le montre encore mieux peut-être : Vigny a voulu, à la suite de Shakespeare, représenter le peuple. L'occasion s'offrait de créer un type pittoresque, au langage savoureux. On serait injuste en disant que Vigny a complètement échoué dans sa tentative. La simplicité et la bonhomie de Picard ne sont pas sans charme. Mais quelle distance entre ce bourgeois bien lavé et bien nourri, et les figures d'un Pistol ou d'un Bottom ! Une distance que Vigny n'aurait pu se résoudre à franchir. Aussi se garde-t-il bien de mettre quelques grossièretés dans la bouche de son Picard.

Il en est de même pour le Juif Samuel. En dessinant ce caractère, Vigny s'est certainement souvenu de Shylock.

(1) Notes sur les Caractères.
(2) Voir *Journal d'un Poète*.

Comme son modèle shakespearien, Samuel joint l'humilité à la fausseté et à la ruse. Il lui a même emprunté quelques expressions ; ainsi, dès la première scène, il annonce à Fiesque : « Usurier ! Je ne le suis plus : je prête *gratis* à présent. » Et plus loin, il dira : « Que m'importe après tout la vie de ces Nazaréens !..... que suis-je pour eux ? une bourse, et non un homme. » (II, 6). Mais combien l'influence de Shakespeare est, ici encore, superficielle ! Ce qui exprime le mieux à quel point Samuel est différent de Shylock, c'est la description qu'en fait Vigny dans ses notes sur les caractères du drame : « Juif de cour. Pas trop sale au dehors, beaucoup en dessous. » On ne pourrait mieux dire. Vigny n'ose pas montrer la saleté de ses personnages ; elle existe, il faut l'en croire : mais on ne la voit pas. Il ne se décide à mettre un Juif en scène qu'après l'avoir fait monter en grade. Samuel n'est plus usurier, il est Juif de cour. Il a pris nom de chrétien, et parle avec une décence parfaite.

Ainsi, dépouillés de véritable individualité et de pittoresque, les personnages de la *Maréchale d'Ancre* n'offrent guère de points de comparaison avec Shakespeare, bien que plusieurs lui doivent probablement quelque trait de caractère, et d'autres même leur existence, Picard et Samuel surtout. Malheureusement, l'influence du poète anglais n'a pas été assez pénétrante pour leur insuffler la vie ; elle n'a guère fait que de déterminer leur choix comme représentants de classes qui n'avaient pas eu de place jusqu'alors dans la tragédie.

Il reste à parler du style. M. Citoleux écrit : « Sur ce point, l'influence shakespearienne fut capitale. » (1) Cela est juste, mais on pourrait aussi bien dire : c'est sur ce point qu'il y a le plus de différence entre Vigny et Shakespeare. On vient de voir Vigny travaillant à créer un style nouveau en traduisant tour à tour trois pièces de Shakespeare. Il a écrit dans la *Lettre à Lord**** : « Il fallait refaire l'instrument (le style), et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention. » Et cet instrument, ce devait être l'alexandrin, supérieur à la prose, parce que plus élastique et mieux à même de se mouler sur toutes les formes. Deux ans plus tard, lorsque Vigny se décide à jouer un air de son invention, l'instrument qu'il emploie est la prose. Lui qui avait dit de son modèle : « Shakespeare ne livre pas un proverbe, un juron, au hasard, » il fait parler à son Juif et à son homme du peuple un langage d'une correction qui manque parfois de

(1) *Alfred de Viguy, op. cit.*

vraisemblance. Lui qui avait déclaré : « Chaque personnage parlera selon son caractère », il nous met presque constamment dans l'impossibilité de distinguer ses rôles multiples d'après leur style. On se trouve de nouveau devant une contradiction dans l'œuvre de Vigny, qui correspond à une contradiction dans son esprit : son admiration pour Shakespeare l'entraîne vers celui-ci, son goût classique le retient, et il reste à mi-chemin entre les deux systèmes, tâchant à devenir lui-même. La *Maréchale d'Ancre* est le véritable théâtre où cette bataille se livre. De là son caractère imprécis et impersonnel, ce mélange de Shakespeare mécompris et de tradition française suivie à distance Mais malgré tout, en matière de style, l'influence de Shakespeare reste capitale. Seulement elle se révèle d'une manière qu'on pourrait qualifier de négative. Le plus souvent, c'est en vain qu'on cherche des traces du style shakespearien dans celui de Vigny. Mais c'est en vain aussi qu'on y cherchera des réminiscences du mauvais style classique. Quelle distance parcourue depuis les vers d'*Othello* où tant de rhétorique s'était encore glissée, jusqu'à cette prose de la *Maréchale d'Ancre* qui, si elle manque souvent de pittoresque, est du moins d'une bienfaisante simplicité ! Encore une fois, si Shakespeare n'avait fait autre chose que de libérer Vigny des entraves classiques, son influence ne serait pas à négliger. Elle se montre pourtant aussi d'une façon plus positive. En regardant de près ce drame, on y trouve, à un degré d'intensité infiniment moindre, cela va sans dire, bon nombre des caractéristiques du style shakespearien. Malgré tout, Vigny a su varier son style selon les caractères de ses personnages. Parmi le nombre des courtisans, il faut distinguer le bon Fiesque dont les propos laissent transparaître la joie de vivre. Il fait même au premier acte un petit essai de mots rimés qui ne manque pas d'agrément ni, au surplus, de hardiesse :

> On ne plaît à ces femmes-là, voyez-vous, par des sérénades et des promenades, des billets et des ballets, des compliments et des diamants, des cornets et des sonnets ; tout cela doucereux, langoureux, amoureux, et rimant deux à deux...

C'est ensuite Picard qui mérite de retenir un instant l'attention. Une fois admis que ce représentant du peuple soit un bourgeois bien habillé, il faut apprécier ses récits pleins de bonhomie et de rondeur, et en particulier cette image, qui frappe d'autant plus que la prose de ce drame en est presque totalement dénuée : « M'est avis qu'une nation est toute

pareille à un tonneau de vin : en haut est la mousse, comme qui dirait la cour ; en bas est la lie, comme qui dirait la populace paresseuse, ignorante et mendiante. Mais entre la lie et la mousse est le bon vin, le vin généreux, comme qui dirait le peuple ou les honnêtes gens. » On ne s'imagine certes pas cette comparaison dans une pièce classique, et, bien qu'elle révèle un peu l'influence du libéralisme socialisant de 1830, on peut la qualifier de shakespearienne.

Enfin, on trouve dans la *Maréchale d'Ancre* quelques traces de ces procédés de style que Vigny admirait si fort en Shakespeare. Si le drame se tient généralement dans un récitatif parfois bien prosaïque, il y a par ci par là un essai d'envolée jusqu'au lyrisme, jusqu'au chant. Prenons au troisième acte la scène où Borgia rappelle à la Maréchale leur jeunesse (III, 3) :

C'est qu'alors nous étions heureux, brûlants et purs comme le ciel italien. On nous crut frère et sœur en voyant notre amitié, et l'on ne cessa de le croire qu'en voyant notre amour...

Et, avant, lorsqu'il a reçu le billet de la Maréchale, Borgia émet de ces « propos interrompus par l'action » que Vigny avait fait remarquer dans *Othello* :

Borgia (lisant). — Puisque vous le voulez : à quatre heures. Seule. Sous votre garde ! (*Avec transport*)... Oh ! Sous la garde des esprits célestes... Léonora ! Ton étoile a voulu ton salut : Je te préserverai... je vais à toi... (*A Isabella, brusquement*) Vous resterez en France. — Je n'ai rien juré contre toi, Léonora : j'ai soulevé ces hommes contre le vil Concini seulement. (*A Isabella, plus doucement*). Vous irez à la cour, etc...

Pour conclure, que penser de la *Maréchale d'Ancre* ? Peut-être bien est-ce une erreur, mais une erreur nécessaire. Entre la traduction d'*Othello* et *Chatterton*, elle représente l'étape intermédiaire sur la route que Vigny devait parcourir pour développer son originalité propre. Nous avons essayé de montrer en quoi Shakespeare favorisa ce développement. Aussi ne peut-on, à notre avis, parler de sa malencontreuse influence sur Vigny. Ce jugement, qui est de M. Citoleux, nous semble un peu trop sévère : « Shakespeare tout à la fois guida et gêna le développement de sa conception dramatique. » La manière dont on juge ordinairement ce drame repose en partie sur une confusion entre l'influence shakespearienne et l'influence romantique. Et l'on impute à l'imitation de Shakespeare quelques-uns des plus graves défauts de la *Maréchale d'Ancre*. Mais que reconnaître dans le cli-

quetis d'épées, les duels dans l'obscurité, les lueurs d'incendie, les cabinets secrets et les escaliers cachés de cette pièce, sinon le romantisme de 1830 influencé lui-même par le mélodrame, et dont Vigny devait subir lui aussi la contagion ? Rendre Shakespeare responsable de tout ce fatras romantique serait une injustice.

Tel qu'il est, avec toutes ses imperfections, ce drame demeure un document précieux pour qui veut étudier l'évolution de Vigny auteur dramatique. Il nous le montre atteint d'un romantisme tapageur dont il se débarrassera bien vite parce qu'étranger au fond même de sa nature. Il nous le montre se libérant à peu près de la tradition classique, grâce à l'influence de Shakespeare. Mais surtout il nous montre son incapacité de s'assimiler complètement l'esprit shakespearien, trop contraire, d'une part, à son goût classique qui le pousse au moins à retenir l'unité de temps, d'autre part à sa nature de penseur qui cherche à donner à son œuvre une portée philosophique, même lorsque c'est aux dépens de la vie et de l'action dramatique. La *Maréchale d'Ancre* est construite sur une contradiction intérieure. Comme l'a dit Sainte-Beuve (1), Vigny tâtonne et sa pièce n'est qu'une tentative.

(1) *Nouveaux lundis.*

CHAPITRE II

QUITTE POUR LA PEUR

Deux ans après la *Maréchale d'Ancre*, Vigny écrivit pour Mme Dorval *Quitte pour la Peur*, comédie en un acte, qui fut représentée à l'Opéra le 30 mai 1833. Il prétendra plus tard l'avoir rédigée en un jour, pour un bénéfice, en 1833 (1), mais il avait dû certainement songer à cette pièce depuis plus longtemps, car en 1832, il notait dans son Journal : « Je me rappelle en travaillant un trait fort beau que la princesse de Béthune me conta un soir... » Et l'anecdote qui suit est le sujet de *Quitte pour la Peur*.

La *Maréchale d'Ancre* nous montre la personnalité de Vigny en plein travail de dégagement entre les influences opposées, shakespearienne et française, qui luttent dans ce long drame historique pour la prédominance, et dont l'une n'arrive point à éliminer l'autre. Rien alors ne pouvait faire prévoir la rapidité d'une évolution qui, deux ans plus tard, produirait un chef-d'œuvre aussi purement français que la petite pièce *Quitte pour la Peur*. Shakespeare lui-même aurait eu du mal à découvrir dans cette comédie quoi que ce fût qui lui revînt en propre. Aussi est-il assez vain d'y chercher, à tout prix, quelque trace de son influence : mieux vaudrait, au contraire, en expliquer l'absence pour ainsi dire complète.

On n'a qu'à se rappeler ce que nous avons noté déjà bien des fois au cours de ce travail : par son milieu, son éducation, ses goûts restés essentiellement classiques, Vigny se sentait rattaché par de forts liens à la tradition française. En élargissant l'horizon de ses conceptions dramatiques, son admiration pour Shakespeare est venue le libérer relativement de cette dépendance. Vigny commence donc par suivre, à son tour, Shakespeare sur le terrain du drame historique. Puis il se dégage aussi de cette influence, et devient pleinement lui-même. C'est alors qu'il se reconnaît Français de race et classique de goût, et qu'il vient se remettre délibérément à l'école

(1) Lettre à Busoni, du 11 juillet 1849, *Correspondance*, I, p. 257.

française. Est-ce à dire qu'en pécheur repentant, il va revenir avec humilité à son point de départ ? Pas tout à fait, car, s'il y revient, c'est en toute liberté de choix, et débarrassé désormais de toute étroitesse de vues, non plus en imitateur servile, mais en maître conscient de ses forces, traitant désormais d'égal à égal avec les maîtres classiques. C'est pourquoi *Quitte pour la Peur*, conçu dans la tradition de Marivaux, est une œuvre à la fois aussi personnelle et aussi entièrement, aussi absolument française que les comédies de Musset.

Cela ne veut pourtant pas dire qu'en l'écrivant, Vigny ait complètement oublié son ancien modèle. Au contraire : Shakespeare a même été en quelque sorte l'inspirateur de *Quitte pour la Peur*. Vigny a, consciemment, voulu faire de cette petite comédie, une contrepartie au *More de Venise*. Il l'avouera lui-même à plusieurs reprises. En 1848, il écrira à la vicomtesse du Plessis : « Vous m'excommuniez pour ce péché véniel de *Quitte pour la Peur*.

« Eh ! mon Dieu ! je ne prétends pas défendre cette bagatelle, mais je ne désespère pas de vous prouver que le fond en est plus grave que vous ne pensez. Il est bon de corriger des Othello sans amour, comme il s'en est trouvé souvent en France... » (1)

L'année suivante, il reviendra sur cette idée dans une lettre à Philippe Busoni : « ... Il faut aimer comme Othello pour avoir le droit d'étouffer sa femme. » (2) Et déjà le duc de la pièce s'était fait l'interprète de la pensée de Vigny en disant : « Dans la passion, le meurtre peut être sublime, mais dans l'indifférence, il serait ridicule. » (3)

Une fois de plus, on voit combien l'auteur est préoccupé de Shakespeare, puisque, même quand il se meut dans un monde de conceptions absolument étrangères au poète anglais, il le cite pour se définir par contraste avec lui.

Mais, à part cela, il n'est donc pas étonnant que l'on ne trouve rien de shakespearien dans cette petite pièce. Si, en 1833, Vigny avait commencé un nouveau drame historique, comme il en avait eu l'intention, — son Journal le prouve (4) — nul doute que l'influence de Shakespeare s'y serait encore fait sentir. Mais *Quitte pour la Peur* est d'un genre tellement dif-

(1) *Correspondance*, I, p. 225.
(2) *Correspondance*, I, p. 261.
(3) Scène VIII.
(4) Voir, p. ex., *Revue des Deux Mondes*, 15 déc. 1920 : « ... Je commence un drame de *Madame Roland*... » (21 nov. 1830).

férent qu'elle est pour ainsi dire hors de la portée du poète anglais. Qu'ont-ils de commun avec lui, ce duc et cette duchesse en qui revit tout l'ancien régime avec son élégance, son esprit, ses perruques, ses mouches et ses dentelles ? Et cette action tout intérieure, ramassée en douze heures, qui ne laisse place à aucun hors-d'œuvre, où l'intérêt se concentre tout entier sur la psychologie de deux personnages en face l'un de l'autre ? Et ce style si français que la pièce est parfaitement intraduisible ?

Mais d'autre part, sans Shakespeare, aurions-nous eu un petit duc et une petite duchesse qui, sous leur fard, se montrent si profondément humains et touchants ? M. Citoleux écrit : « Cette servilité (avec laquelle la Duchesse baise la main du Duc) est shakespearienne » (1). Limiter mais concentrer l'influence de Shakespeare sur ce seul geste, c'est dire trop ou trop peu. C'est le caractère entier de la Duchesse avec ses doutes, ses remords et ses craintes, qui s'éloigne des femmes, trop spirituelles et trop habiles parfois, de Marivaux, et qui pourrait bien plutôt rappeler, par sa douceur et sa fragilité, les héroïnes shakespeariennes. Pas plus que Desdemona, la Duchesse n'aurait été capable de se défendre, si son mari avait eu le mauvais goût de jouer les Othello. Car, comme elle, « tout ce qu'elle sait faire, c'est d'aimer celui qu'elle aime. » (2)

Mais sans vouloir à tout prix tracer un parallèle, ce qu'il suffit de dire à propos de *Quitte pour la Peur*, c'est que Vigny est enfin lui-même dans cette comédie, et dégagé de toute influence gênante pour lui. Toutefois, il est permis de nous poser, ici, une question : cette libération sera-t-elle définitive, ou seulement momentanée ? Car si *Quitte pour la Peur* est en son genre un chef-d'œuvre, on a bien l'impression que Vigny n'y a pas donné toute sa mesure. « Cette bagatelle », comme il l'appelle, — où pourtant « une question bien grave était renfermée » (3) ne pouvait le contenter ; son esprit sérieux et méditatif devait aspirer à créer une forme dramatique qui pourrait contenir plus de pensée. Cette forme ne saurait être la comédie de Marivaux. Quel système Vigny va-t-il maintenant adopter ? Va-t-il s'éloigner de la tradition française et se rapprocher de Shakespeare ? C'est *Chatterton* qui va nous répondre.

(1) *Alfred de Vigny, op. cit.*
(2) Scène I.
(3) *Argument.*

CHAPITRE III

CHATTERTON

On a vu comment, dans la préface de *Chatterton* (1), Vigny exprime son dédain pour les théories littéraires et les systèmes, et déclare ne pas vouloir discuter la forme d'art qu'il a créée. C'est dire deux fois qu'il se considère comme indépendant à l'égard de toute tradition. Mais quelle forme nouvelle a-t-il créée avec *Chatterton* ? On le sait : c'est ce qu'il appelle le *drame de la pensée* (2) et ce que nous appelons la pièce à thèse. Car il faut distinguer. On pourrait nommer *Hamlet* un drame de la pensée, mais ce n'est certes point une pièce à thèse. Ici Vigny ne se trompe pas en se disant le créateur d'un genre nouveau. Et même ne se doutait-il peut-être pas à quel point il s'éloignait par là, lui et son *Chatterton*, à la fois de Shakespeare et de Racine. Ainsi le drame de *Chatterton* est étranger à toute tradition en son essence même.

Mais la pièce à thèse n'est pas une forme d'art en soi. Le fait qu'un écrivain défend une idée, ne détermine pas automatiquement la structure de la pièce, ni la marche de l'action, ni le style qui doivent illustrer cette idée. Ainsi la question reste ouverte : à quelle tradition Vigny s'est-il rattaché en écrivant *Chatterton* ?

La réponse s'impose après une première lecture : *Chatterton* est, au fond et malgré l'apparence, un drame racinien. D'abord par sa construction : les unités y sont respectées à un point qui aurait presque contenté le vieux Boileau lui-même. Unité de lieu à peu près complète : tout le drame se passe dans l'arrière-boutique de John Bell, sauf la moitié du troisième acte qui nous fait pénétrer dans la petite chambre de Chatterton, au haut de l'escalier. Unité de temps : l'action se déroule en une journée à peine. Et unité d'action, puisque tout l'intérêt se concentre sur l'unique Chatterton. La douce Kitty Bell elle-

(1) Voir II[e] partie, chap. III.
(2) *Dernière Nuit de travail*.

même intéresse seulement parce qu'on sent sa destinée liée indissolublement à celle du héros ; sa mort n'est que le contre-coup de la mort de celui-ci.

Mais les ressemblances avec la tragédie de Racine sont beaucoup plus profondes. Et, ici, l'on va pouvoir mesurer à nouveau à quelle distance Vigny se trouve de son point de départ, voir comment il adore ce qu'il avait brûlé lors de la *Lettre à Lord****. Que montre-t-il dans ce drame, sinon la crise finale et rapide d'une action mûre bien avant le lever du rideau ? Lui qui écrivait : « L'art sera tout semblable à la vie, et dans la vie une action principale entraîne autour d'elle un tourbillon de faits nécessaires et innombrables, » il nous donne, selon ses propres paroles, « l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir : elle arrive et le tue. » Encore se pourrait-il que Chatterton, par la force des événements extérieurs, passât en une journée, avec une rapidité foudroyante, par une évolution qui normalement aurait duré au moins quelques mois : c'est ce que Vigny semble vouloir dire, quand il parle de sa « résolution subite de mourir » (1). Mais non : au lever du rideau, Chatterton est déjà un malade qui se promène avec l'idée fixe du suicide et la volonté obstinée de l'accomplir. L'épisode de la lettre n'est là que pour fournir un strict minimum d'action. Ainsi le drame est bien le « tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue », comme disait encore Vigny, si l'on va chercher l'intrigue, non dans l'histoire de la lettre, mais dans le conflit résultant du heurt des caractères. Car *Chatterton* est un drame tout intime où l'extérieur ne joue aucun rôle. « Ici l'action morale est tout », dit la *Dernière Nuit de Travail*. Qui ne verrait là encore une analogie avec Racine ?

Vigny avait reproché à la tragédie classique de ne représenter que des idées ou des passions personnifiées au lieu de caractères complexes et vivants. Procède-t-il autrement ? En janvier 1834, il écrivait, en pensant probablement déjà au drame qu'il allait composer : « J'aime au théâtre que chaque personnage raisonne fortement dans son idée ». (2) Et dans sa pièce, il nous montre trois victimes vis-à-vis de trois bourreaux, et ces six personnages ne sont pas autre chose que des représentants d'idées : Chatterton, c'est la poésie ; Kitty Bell, le sentiment ; le Quaker, la religion, en face du monde, de la politique et du matérialisme économique incarnés en

(1) Notes sur les représentations du drame.
(2) *Journal* (*R. D. M.*, 15 déc. 1920).

Lord Talbot, Lord Beckford et John Bell. Du reste, c'est bien ce que Vigny a voulu, comme il le dit dans sa préface : « J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste. » (1) Et plus loin : « Le Poète était tout pour moi ; Chatterton n'était qu'un nom d'homme, et je viens d'écarter à dessein des faits exacts de sa vie pour ne prendre de sa destinée que ce qui le rend un exemple à jamais déplorable d'une noble misère. » Vigny est donc pleinement conscient de ce qu'il fait. Aussi bien loin de nous l'idée de lui reprocher les nombreuses contradictions entre ses théories de 1834 et celles de 1829. Mais nous constatons que le terme de son évolution l'a ramené à son point de départ : à Racine.

L'analogie semble aller cette fois-ci jusque dans la conception de la destinée : dans *Chatterton*, celle-ci porte bien à première vue le caractère de la fatalité antique. Chatterton, parce qu'il est poète, parce qu'il est ce qu'il est, indépendamment de tout événement extérieur, est marqué du destin et voué à la mort. La lutte est inutile. Pourtant, malgré cette ressemblance, le drame est loin d'atteindre à la puissance tragique des pièces grecques ou raciniennes. Dans celles-ci, la fatalité est une force mystérieuse, impénétrable, qui plane loin au-dessus des hommes et même des dieux. Bien qu'elle soit aveugle, ce qui pour nos conceptions modernes, influencées par le christianisme, a quelque chose de révoltant, — Stendhal qualifiait d'absurde le fatalisme antique (2) — sa grandeur impose. Mais dans *Chatterton*, la fatalité n'est, ni mystérieuse, ni terrible, car c'est la société qui en a assumé le rôle. Seuls, les cerveaux échauffés des romantiques pouvaient se laisser impressionner par cette fatalité qui nous semble aujourd'hui enfantine. La thèse romantique de *Chatterton* ôte sa force à ce drame si classique de structure.

Est-ce à dire qu'il n'y a absolument rien de shakespearien à y trouver ? Non ; en tous cas, rien au premier abord ne permet de l'affirmer, puisque *Chatterton* contient bien des éléments qui n'appartiennent pas à la tragédie classique : car enfin, c'est un drame, un drame bourgeois, et en prose. Il est vrai que ceci ne serait pas suffisant pour conclure à une influence. Mais il y a plus, et d'abord le mélange des genres. C'est Lord Talbot avec ses joyeux compagnons qui ajoutent à la pièce un élément comique, en faisant irruption dans la boutique de Kitty Bell. Ici, encore plus que dans les scènes

(1) *Dernière Nuit de Travail.*
(2) *Racine et Shakespeare*, I^re^ partie, chap. X, IX.

comiques de la *Maréchale d'Ancre*, Shakespeare a été incontestablement le maître de Vigny. Celui-ci avait pu étudier à loisir dans les grandes tragédies du poète anglais, comment une touche de comique peut former repoussoir et rendre plus intense par contraste, l'élément tragique. *Chatterton* prouve qu'il n'a pas méconnu la valeur de ce procédé. Personne ne niera l'effet dramatique de cette troisième scène du deuxième acte où le gai Lord Talbot, revenant de la chasse un peu ivre, assaille le malheureux Chatterton de paroles bruyantes et maladroites dont chacune le blesse au cœur, tandis que la pauvre Kitty souffre le martyre à se voir regardée effrontément par les jeunes lords.

Ensuite, c'est Kitty Bell qui nous apparaît comme une silhouette toute shakespearienne. Qui, en voyant sa douceur, sa fragilité et sa soumission, ne se souviendrait de Desdemona et d'Ophelia ? Mais cela donne à peine le droit de conclure à une influence. Tout ce que l'on peut dire, c'est que, chez Vigny, la conception de la femme est très semblable à celle de Shakespeare.

Arrêtons-nous un instant au style. Il y a un très grand progrès à signaler depuis la *Maréchale d'Ancre*, et un progrès dans la direction de Shakespeare, vers cet idéal formulé par Vigny en 1829 : « Chaque personnage parlera selon son caractère ». Le vénérable Quaker profère des discours d'un ton tout biblique, faits pour accroître le respect que ses cheveux blancs inspirent. Lord Talbot parsème ses propos de jurons qui achèvent de le caractériser. Et qui, au premier mot qu'il adresse à Chatterton, ne verrait surgir devant soi le gros lord-maire, à l'air confortable et protecteur ? Quant au héros, il fait bien preuve d'une imagination de poète dans ces longs monologues où il entasse les images, parfois banales ou trop intellectuelles, il est vrai, mais souvent hardies. Et lorsque, seul dans sa chambre froide et devant ses manuscrits inachevés, il commence à délirer, on se souvient que depuis 1827, Shakespeare avait mis les scènes de folie à la mode et que, là aussi, il peut avoir servi de modèle à Vigny.

Chatterton est la dernière pièce de théâtre que Vigny ait publiée. Elle représente donc pour nous le terme de son évolution. Elle en est aussi l'épanouissement. Car, si même on doit regretter ce brusque arrêt dans l'activité dramatique du poète, on ne peut croire que d'autres drames de sa main eussent eu un caractère très différent. En 1834, Vigny est en pleine possession de son talent et de son originalité. Il faut donc considérer *Chatterton* comme quelque chose de défini-

tif, comme la perfection à laquelle Vigny pouvait atteindre en matière de théâtre. Et ce qui nous engage à le faire, c'est que *Chatterton* est de fait une belle œuvre.

Ainsi, si l'on veut prononcer un jugement définitif sur Vigny auteur dramatique et sur les éléments raciniens et shakespeariens dans son théâtre, c'est *Chatterton* qu'il faut étudier. Mais *Chatterton* est une œuvre entièrement personnelle. C'est pourquoi on ne peut parler d'influence à son sujet, — car une influence assimilée fait partie de l'originalité d'un écrivain, — mais plutôt d'analogies, d'affinités entre Vigny et ses deux anciens maîtres. Cette dernière pièce ne laisse pas l'ombre d'un doute sur la personnalité véritable du poète : Vigny est classique de goût. Et son évolution terminée, il revient à la tradition française. *Chatterton* est entièrement classique dans sa structure. Mais Shakespeare, qu'est-il devenu là-dedans ? Peu de chose, en vérité ; on l'a vu. Pourtant, insistons sur ce point, son influence sur Vigny ne nous semble pas avoir été moins efficace pour cela. Son rôle a été celui de l'étranger qui, après avoir élargi l'horizon étroit du Français en lui montrant un monde différent du sien, l'a laissé rentrer dans son pays les yeux mieux ouverts et désormais capable de choisir, en toute liberté d'esprit, ce qui convenait à son individualité propre.

Et voici enfin ce qui distingue essentiellement Vigny de ses deux modèles, et rend même *Chatterton* étranger à tout autre genre de pièce : c'est qu'il défend une thèse, et une thèse romantique.

*
* *

Pourquoi, au moment où il avait trouvé sa voie et dégagé complètement sa personnalité, Vigny a-t-il cessé d'écrire pour le théâtre ? Il est vrai qu'en étudiant son journal et sa correspondance, on voit que *Chatterton* n'a pas été la dernière pièce de Vigny. On y trouve beaucoup de « plans de drame », et l'une au moins de ces ébauches dramatiques devait être très poussée, lorsqu'il écrivait dans deux lettres à son ami Busoni, datées de 1849 : (1) « Je désire que *Chatterton* ne soit pas joué à présent..... on prendra ce drame avec un ouvrage nouveau de moi, quand je serai là pour les mettre en scène tous les deux. » Mais quoi qu'il en soit, depuis 1835, Vigny n'a plus publié de pièce de théâtre. On a trop dit que la raison en était sa rupture avec Marie Dorval, et que cet événement

(1) *Correspondance,* I, p. 238 et 248.

l'avait dégoûté à jamais de la scène. De fait, l'influence de Mme Dorval sur l'activité dramatique de Vigny ne doit pas être méconnue, mais elle est beaucoup plus positive : il ne faut pas lui reprocher que *Chatterton* ait été le dernier drame du poète, puisque sans elle, toutes ses pièces n'auraient peut-être existé qu'à l'état d'ébauches et n'auraient très probablement jamais été représentées. On a vu que dès 1829, en pleine bataille romantique, lorsqu'il s'agit de faire jouer son *Othello*, Vigny se sent mal à l'aise, et nous avons cru reconnaître là-dedans la répugnance du penseur pour l'action. Cette tendance à se retirer de la foule où il faut savoir donner et recevoir des coups de coude afin d'avancer, est allée s'accentuant avec les années. Aussi a-t-il fallu son admiration, puis son amour pour Marie Dorval, pour que Vigny se décidât à faire représenter ses pièces. Mais son esprit méditatif allait jusqu'à lui inspirer de l'antipathie pour le genre dramatique. Quel cri du cœur dans son journal, à la date du 19 janvier 1832 : « Jeu de marionnettes que le théâtre ! Pas de place pour le développement des caractères et de la philosophie ! » Et en 1834, il notait : « J'aime peu la comédie qui tient toujours plus ou moins de la charge et de la bouffonnerie. Il est plus philosophique de faire conclure pour l'idée dominante du livre, sans effort et par la présence et l'action simple et naturelle des personnages. » Mais le théâtre n'est pas de la philosophie, c'est de la vie, c'est de l'action. Qui ne verrait donc la contradiction profonde qui se cache dans ces termes : *Vigny auteur dramatique?*

Il n'y avait qu'une formule qui pût la résoudre, et Vigny l'a trouvée dans son chef-d'œuvre dramatique : — c'est la pièce à thèse ; ici l'idée arrive à ses droits, mais c'est aux dépens de la vie. On peut se demander si la pièce à thèse n'est pas toujours une erreur. Dans ces circonstances, faut-il vraiment regretter que Vigny n'ait pas écrit davantage pour le théâtre? Nous ne le pensons pas. Trop réservé pour montrer à nu ses sentiments comme ses compagnons les romantiques, il aurait eu une manière, toute romantique aussi de se mettre lui-même dans ses pièces, avec sa pensée. En fin de compte, la meilleure critique de Vigny auteur dramatique, c'est lui-même qui la formule sans s'en douter, dans sa *Lettre pour Mademoiselle Sedaine* : « Le premier devoir du poète dramatique est le détachement de lui-même. Avant de mettre le pied dans l'enceinte de son théâtre idéal, il faut que son imagination boive une coupe de l'eau du Léthé... » Et plus loin : « ... Si le poète trop préoccupé de lui-même se laissait entraîner à se

peindre dans chacun de ses ouvrages, il tomberait dans une monotonie de traits et de couleurs que Beaumarchais compare avec sa justesse d'esprit accoutumée à des camaïeux, — on appelait ainsi certains petits tableaux imitant le camée et l'onyx, où tout était blanc et ombré de bleu... » Ceci est une condamnation du théâtre romantique en général. Mais qu'on mette « pensée » à la place d' « imagination », et on aura la condamnation de Vigny lui-même en tant qu'auteur dramatique. Et ceci nous ramène à Shakespeare.

Plus encore que son goût classique, c'est sa nature de penseur romantique qui a rendu Vigny incapable d'assimiler complètement l'influence de Shakespeare. Car le génie créateur du grand dramaturge est aux antipodes de l'esprit philosophique de son sincère admirateur.

Pourtant, pour ne pas conclure d'une manière aussi négative, répétons que l'influence de Shakespeare sur le théâtre de Vigny est loin d'être négligeable. Sans elle, certains éléments de vie et de vérité manqueraient aux pièces de Vigny, comme l'effet dramatique obtenu par le mélange des genres ou la peinture des caractères par les nuances du style. Et surtout, sans Shakespeare, Vigny se serait peut-être battu en vain avec la tradition qui entravait le développement de sa personnalité.

CINQUIÈME PARTIE

LES POÈMES ET L'ŒUVRE EN PROSE

CHAPITRE PREMIER

RÉMINISCENCES SHAKESPEARIENNES

Puisque l'influence de Shakespeare sur le théâtre de Vigny fut en somme si peu profonde, on ne peut guère s'attendre à en retrouver des traces, même légères, dans le reste de son œuvre. En effet, les genres où le génie de Vigny se complaît d'habitude et où il est parvenu à la maîtrise : le poème et le roman philosophique, échappent en leur essence à l'emprise du génie de Shakespeare. Presque tout ce qu'on peut y retrouver de shakespearien se réduit à quelques emprunts d'images ou d'expressions que des articles parus dans différentes revues ont signalés, et que nous allons réunir ici :

Le symbole de la Roue, dans le poème de *Paris* (1) :

> Oui, c'est bien une Roue...
> .....
> On la nomme Paris, le pivot de la France,
> Quand la vivante Roue hésite dans ses tours,
> Tout hésite et s'étonne, et recule en son cours.
> Les rayons effrayés disent au cercle : « Arrête ».
> Il le dit à son tour aux cercles dont la crête
> S'enchâsse dans la sienne et tourne sous sa loi.
> L'un le redit à l'autre, et l'impassible roi,
> Paris, l'axe immortel, Paris, l'axe du monde,
> Puise ses mouvements dans sa vigueur profonde...

Ce symbole semble pris d'un passage d'*Hamlet* (III, 3) où Rosenkrantz rappelle au roi combien sa vie est précieuse, car

> The cease of majesty
> Dies not alone, but, like a gulf doth draw

(1) Jean Giraud. *Deux souvenirs de Hamlet et de Faust dans* Paris *d'Alfred de Vigny* (*Revue germanique*, 1912).

What's near it, with it ; it is a massy wheel,
Fix'd on the summit of the highest mount,
To whose huge spokes ten thousand lesser things
Are mortis'd and adjoin'd ; which, when it falls,
Each small annexment, petty consequence,
Attends the boisterous ruin.

Le symbole de la *Flûte* (1) peut être rapproché de la scène précédente (III, 2), où Hamlet, après avoir engagé les courtisans Rosenkrantz et Guildenstern à jouer sur sa flûte, ce dont ils s'excusent d'être incapables, leur reproche de croire « qu'on peut jouer sur lui plus aisément que sur un pipeau ».

Une troisième fois dans ses Poèmes, Vigny se souvient de *Hamlet*, lorsqu'il s'élève contre les doctrinaires de 1848 (*Les Oracles*, VI) :

Les doctrines croisaient leurs glaives de Chimères
Devant des spectateurs gravement assoupis.
Quand les lambris tombaient sur eux, ces gens austères
Ferraillaient comme Hamlet, sous la table accroupis.
Poursuivant, comme un rat, l'argument en détresse,
Ces fous, qui distillaient et vendaient la sagesse,
Tuaient Polonius à travers le tapis.

Ailleurs, c'est à *Roméo et Juliette* que Vigny aurait pensé. M. Lesans (2) compare ce passage de la *Colère de Samson* :

Qu'ils seront beaux les pieds de celui qui viendra
Pour m'annoncer la mort ! — Ce qui sera, sera.

à la réponse de Juliette à Pâris (IV, 1) :

What must be, shall be.

Mais est-il nécessaire d'aller chercher si loin une influence shakespearienne pour expliquer une expression qui traduit si bien le fatalisme de l'Ancien Testament qu'elle semble être venue tout naturellement aux lèvres de Samson ? Du reste, Vigny avait traduit lui-même plus exactement la réponse de Juliette :

Ce qui doit être, sera. (3)

(1) Voir *Les Destinées*, éd. critique publiée par E. Estève, p. 104, et *Poèmes*, éd. crit. publ. par F. Baldensperger.
(2) Notes sur deux poèmes de Vigny (*R. H. L.*, octobre-décembre 1911).
(3) Un parallèle plus exact de la parole de Samson se trouve dans le *Faust* de Marlowe, Acte I, scène 1 :

« What doctrine call you this, *Che sera, sera*,
« What will be, shall be ? Divinity, adieu ! »

Vigny avait lu *Doctor Faustus*, en 1831 (voir *Journal*, *R. D. M.*, 1920). Si ce passage du poème avait besoin d'un modèle littéraire, on pourrait donc citer Marlowe aussi bien que Shakespeare.

M. Lesans a rapproché d'une manière plus heureuse les derniers vers de la *Maison du Berger* :

> Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
> Ton amour taciturne et toujours menacé,

de cette menace malicieuse que fait Rosalind à Orlando (*As you like it*, IV, 1) :

> I will weep for nothing, like Diana in the fountain...

M. Reyher (1) a démontré d'une manière convaincante qu'il ne s'agissait pas ici, comme Vigny doit l'avoir cru, de la déesse, mais de l'héroïne du roman pastoral espagnol, de la Diane de George de Montemayor, qui pleure pour tout et pour rien au bord de sa fontaine ; de sorte que ce beau vers de Vigny proviendrait d'un passage de Shakespeare mal compris.

Quant à la fameuse prosopopée de la nature, dans la *Maison du Berger* :

> On me dit une mère, et je suis une tombe...

M. Girard (2) la compare au monologue du frère Laurence qui va cueillir les herbes (*Roméo et Juliette*, II, 2) :

> The earth that's nature's mother is her tomb ;
> What is her burying grave that is her womb...

tandis que M. Estève (3) rapproche les vers de la troisième stance :

> ... Je suivais dans les cieux ma route accoutumée,
> Sur l'axe harmonieux des divins balanciers...

de ces vers de Lorenzo à Jessica (*Marchand de Venise*, V, I) :

> Sur le dôme sans fin vois la foule infinie
> Des diamants du ciel dans l'air même incrustés ;
> De ces globes suivant leurs chemins veloutés,
> Il n'en est pas un dont l'invisible roue
> Ne produise un concert qui se mêle et se joue
> Parmi les chants divins des anges aux yeux bleus... (4)

Mais avant lui, M. Chinard (5) avait revendiqué pour Shelley

(1) *Alfred de Vigny, Shakespeare et George de Montemayor (Revue de l'Enseignement des langues vivantes,* janvier 1920).
(2) *Un bourgeois dilettante... op. cit.*, p. 155, note.
(3) *Les Destinées*, éd. critique, Paris, 1924.
(4) Acte III, scène 12, de l'adaptation de Vigny.
(5) *Revue de Littérature comparée,* 1922, p. 483.

la gloire d'avoir inspiré, par un passage de *Queen Mab* (VI[e] partie) ces belles stances.

Quoi qu'il en soit, quelle conclusion peut-on tirer de ces rapprochements plus ou moins convaincants entre Vigny et Shakespeare ? Aucune, sinon que Vigny avait lu Shakespeare assez attentivement pour que bon nombre de ses images lui fussent restées dans la mémoire, — qu'il avait très bonne, — ce qui ne l'a pas empêché d'être entièrement original dans l'emploi qu'il en a fait. Une imitation n'est pas nécessairement une influence. Il ne faudrait donc pas exagérer l'importance de ces réminiscences shakespeariennes. Elles sont intéressantes à signaler, en ce qu'elles permettent d'étudier de près les procédés de travail du poète. Ces procédés apparaissent d'ailleurs encore bien mieux dans des poèmes comme *Héléna* ou *Eloa* qui sont de véritables ouvrages de marqueterie où l'on peut expliquer presque chaque vers par une influence littéraire : Vigny a une imagination moins créatrice qu'assimilatrice, mais sa pensée n'en reste que plus originale sous sa forme d'emprunt. Et tant que cette pensée sera si profondément étrangère au génie même de Shakespeare, des ressemblances de forme ne pourront jamais avoir qu'une importance très secondaire.

Mais elles permettent de constater une fois de plus combien Vigny s'était imprégné de lectures shakespeariennes. Cette impression est encore renforcée quand on lit le reste de l'œuvre. Des citations, des noms shakespeariens y apparaissent à tout propos.

Deux (1) des chapitres de *Cinq-Mars*, la *Veillée* et l'*Orage* ont en épigraphe une citation de Shakespeare ; quelques vers du monologue du *Richard III* (V, 3) :

O coward conscience, how dost thou afflict me !...

préparent le lecteur à la terreur de Richelieu aux prises avec sa conscience torturée, et le couplet de *As you like it* :

Blow, blow, thou winter wind...

à la scène de l'orage dans les Pyrénées et de la mort de Jacques.

Le roman contient aussi, en même temps qu'un passage de *King Henry V* (Acte III), un des plus beaux éloges que

(1) Les premières éditions avaient en plus deux vers d'*Othello* (IV, 2, 221-22) en épigraphe au chapitre IV.

Vigny ait fait de Shakespeare, au début de la seconde partie (chapitre XIV) :

« *Que d'une vitesse égale à celle de la pensée, la scène vole sur une aile imaginaire*, s'écrie l'immortel Shakespeare avec le chœur de l'une de ses tragédies, *figurez-vous le roi sur l'Océan, suivi de sa belle flotte ; voyez-le, suivez-le.* » Avec ce poétique mouvement, il traverse le temps et l'espace, et transporte à son gré l'assemblée attentive dans les lieux de ses sublimes scènes.

« Nous allons user des mêmes droits sans avoir le même génie... »

Pour défendre sa thèse de la vérité dans l'art, c'est à Shakespeare que Vigny fait d'abord appel : « L'imagination... est une puissance toute créatrice ; les êtres fabuleux qu'elle anime sont doués de vie autant que les êtres réels qu'elle ranime. Nous croyons à Othello comme à Richard III, dont le monument est à Westminster... » (1)

Dans le spirituel compte rendu des *Anecdotes historiques et politiques sur Alger* (2), Hennequin, le « capitaine du brick-restaurant », a « senti que les gastronomes s'embarquaient, il l'a senti à la démangeaison de ses pouces, comme la sorcière de *Macbeth*... Et il est parti, et son brick a fait fortune dans la baie orageuse de Sidi-Ferruch, où il a passé comme un Ariel, un bienfaisant esprit des eaux... »

La *première Lettre parisienne* (3), cette revue de la vie artistique et littéraire de Paris, fait une large part à la critique bienveillante du Théâtre de la Porte Saint-Martin, où joue Mme Dorval. Ce théâtre ambitieux s'attire de la part de l'auteur le mot des sorcières de *Macbeth* : « Là, point de *medium*, haut ou bas, *high or low.* »

Le Chatterton de *Stello* cite dans sa lettre à Kitty Bell le dernier vers des adieux d'Othello à la guerre : « J'ai fini ma tâche :

Othello's occupation's gone. »

Le drame de *Chatterton* a comme épigraphe l'exclamation des victimes de *Richard III : Despair and die*, et la *Dernière Nuit de Travail* celle de Hamlet : *Ceci est la question.*

Lord Collingwood écrit à ses filles de lire « Shakespeare

(1) *Réflexions sur la vérité dans l'art.* Préface de *Cinq-Mars*, 1827.
(2) *Revue des Deux Mondes*, 1831 (voir *Œuvres posthumes* d'A. de V., éd. L. Séché).
(3) *L'Avenir*, avril 1831, voir *Œuvres posthumes*.

tant qu'il leur plairait (*as often as they please*). » Et dans le carton de *Daphné* se trouve cette réflexion : « La monomanie du socialisme et de l'humanitarisme est d'autant plus séduisante et spécieuse que l'on croit toujours la voir en l'air marcher devant soi comme le poignard de Macbeth et qu'elle semble divine et bien plus importante que les intérêts de la terre. » (1)

Mais, encore une fois, on ne peut attribuer aucune signification profonde à ces nombreuses citations. Elles prouvent tout simplement combien Shakespeare était toujours présent à la mémoire de Vigny, même lorsque sa pensée et son art se mouvaient dans des sphères tout à fait différentes de celle de l'œuvre shakespearienne. Les poèmes et les romans offrent pourtant quelques indices d'une parenté de génie entre Vigny et Shakespeare. C'est d'abord le sentiment féerique de la nature qui se reflète dans la *Maison du Berger*, et mieux encore dans *Eloa*, où, à côté des réminiscences byroniennes ou miltoniennes, on peut reconnaître une influence shakespearienne dans un passage comme celui-ci :

> D'où viens-tu, bel Archange ?...
> Vas-tu...
> Partager la rosée aux calices des fleurs,
> Ou courber sur les monts l'écharpe aux sept couleurs ?

Au lieu du sombre Lucifer, l'on croit voir passer la figure légère d'un Puck ou d'un Ariel. Car *Eloa* est bien de l'époque où, grâce aux traductions de Bruguière de Sorsum, Vigny avait vécu dans le royaume féerique du *Songe d'une Nuit d'Eté* et de la *Tempête*.

Mais, comme dans le théâtre, ce sont les figures féminines qui semblent étroitement apparentées aux créations de Shakespeare. Cette ressemblance a frappé depuis longtemps les critiques. M. Paléologue (2) comparait déjà les « nuances délicates et les tons diaphanes » d'Eloa à Miranda, et depuis, M. Citoleux a énuméré des traits que les héroïnes de Vigny auraient empruntés à Shakespeare (3). Néra, la femme du Somnambule, a quitté sa mère comme Desdemona avait quitté son père ; Dalila est servile ainsi que la reine Catherine, la femme d'Henri VIII. Il est très certain que la conception de la femme est semblable chez les deux poètes. Mais ici

(1) *Daphné*, éd. F. Gregh, Paris, Delagrave, 1913, p. 228.
(2) *Alfred de Vigny*, Paris 1891.
(3) *Alfred de Vigny, op. cit.*

comme partout, le génie de Shakespeare est plus vaste, plus largement humain. A côté de ces figures féminines faites toutes de faiblesse, comme Ophelia, il a peint aussi la femme forte, Volumnia, la mère de Coriolan, ou Portia, la femme de Brutus. Tandis que les héroïnes de Vigny sont toutes également fragiles, même Eva :

> Mais ton cœur, qui dément tes formes intrépides,
> Cède sans coup férir aux rudesses du sort.

Et l'on pense à Laurette, à Kitty, pauvres êtres sans défense en face de la vie, et qui ne savent qu'aimer et en mourir, — ainsi qu'Ophelia ou Desdemona. Vigny n'a pas seulement créé ces figures idéales de pureté, — la femme rusée et méchante, ou légère et frivole, se trouvent aussi dans son œuvre. Mais celles-ci sont également des êtres faibles qui méritent surtout de la pitié. Et l'on a Dalila, ou Marie de Gonzague qui fait penser à Cressida.

Il va de soi que la conception de la femme chez Vigny lui vient de sa nature et de son expérience personnelle, et qu'il serait enfantin de n'y voir qu'une influence littéraire. Pourtant, il semble bien que Shakespeare ait fortement contribué à former cette conception. Ce que Vigny a surtout admiré et étudié dans l'œuvre shakespearienne, ce sont les portraits de femmes. On a vu que dans sa traduction d'*Othello*, c'est la figure de Desdemona qui est rendue avec le plus de finesse et d'art. Et les vers écrits sur le *More de Venise* dédié à Madame Dorval, montrent qu'il aimait en Shakespeare avant tout le poète qui avait compris la femme de la même manière que lui :

> Quel fut jadis Shakespeare ? — On ne répondra pas.
> .....
> Rien ne trahit son cœur, hormis une beauté
> Qui toujours passe en pleurs parmi d'autres figures,
> Comme un pâle rayon dans les forêts obscures,
> Triste, simple et terrible, ainsi que vous passez,
> Le dédain sur la bouche et vos grands yeux baissés.

CHAPITRE II

LE CULTE DE SHAKESPEARE

En cherchant à déterminer l'influence de Shakespeare sur l'œuvre de notre poète, nous avons pu constater deux choses : la première, son goût purement français et classique dans son essence ; la seconde, son admiration pour Shakespeare. Le goût français et classique de Vigny s'est révélé à nous en étudiant son théâtre et ses conceptions dramatiques. Il est donc naturel que Shakespeare n'ait pu avoir sur lui une influence profonde et durable. Mais, bien plus, on a pu remarquer que dès le temps de son plus grand enthousiasme pour le poète anglais, lors de l'article de la *Muse Française*, puis de la *Lettre à Lord****, Vigny ne s'attachait qu'à la question du style shakespearien en gardant une réserve singulière à l'égard du fond. Cette réserve devrait-elle signifier que son prétendu culte de Shakespeare n'aurait peut-être été qu'à moitié sincère ? Non certes : le nom de Shakespeare, les allusions à son œuvre, les citations même reviennent si souvent sous la plume de Vigny qu'on ne saurait douter de la sincérité de son admiration pour le grand dramaturge anglais. Ce qui nous frappe cependant, c'est que nous ne trouvons nulle part chez lui, sauf, encore une fois, la question du style, une critique sérieuse, un jugement de valeur sur le théâtre même de Shakespeare.

Est-ce à dire que son esprit analytique ne se soit jamais attaqué à l'œuvre shakespearienne, qu'il se soit contenté toute sa vie d'un enthousiasme peu éclairé ? Cela n'est guère admissible. Il est vrai que les preuves du contraire sont extrêmement rares. Elles existent cependant. Ce sont d'abord quelques réflexions sur les caractères du *More de Venise*, en note, pour la plupart, à l'édition de 1830. Il va de soi que celui qui a traduit et fait représenter ce drame a dû étudier de près la psychologie de ses personnages. Rappelons la remarque si pénétrante, si intuitive, (1) sur la nature de

(1) On appréciera encore mieux la compréhension de Vigny en la comparant à celle d'un de ses compatriotes qui, presque cent ans plus tard, traite Desdemona de « rôle inexistant », d' « inerte et niaise » (Georges Pellissier, *Shakespeare et la superstition shakespearienne*, Paris, 1914).

Desdemona (1). Yago semble avoir intéressé tout particulièrement le poète. Déjà dans la *Lettre à Lord****, il s'indigne contre Ducis qui l'avait supprimé : « ... Après tout, que l'œuvre reste, et c'est un diamant de plus au trésor français, diamant brut si l'on veut, il a son prix : ne nous donnât-il qu'un portrait d'Yago ; cet Yago que l'on avait ôté d'entre Othello et Desdemona. Autant eût valu retrancher le serpent de la Genèse. » Dans la première édition du *More de Venise*, il ajoute en note au monologue d'Yago (V, 1) : « Voici le dernier des sombres monologues d'Yago, caractère puissant qui est posé là comme la clef de voûte et la base de l'édifice. ...Il (l'acteur Perrier) était digne de la grande tâche qu'il a accomplie en créant sur notre scène ce caractère qui semble le type des Tartuffe, des Méphistophélès, des Figaro, des Bégearss (*sic*) et des Don Juan, rôle qui rassemble tous ces traits dans la création de Shakespeare. » Et en septembre 1829, lors des répétitions de la pièce, il avait inscrit dans son Journal : « Young, l'acteur anglais célèbre, est ici ; il m'a donné de bons avis sur le rôle d'Yago... il a compris Yago comme je l'avais fait et l'a très bien défini : une *grande âme* et un *cœur corrompu*. » (2)

Mais c'est à Othello surtout que va la sympathie de Vigny, une sympathie qui n'a plus rien de commun avec l'intérêt d'un froid psychologue. On serait presque tenté de trouver de la divination dans ce sentiment si vif qui attache le futur amant de Marie Dorval au héros shakespearien. Il ajoute aussi une note au fameux vers (V, 2) :

It is the cause, it is the cause, my soul...

dont l'interprétation a fait couler tant d'encre. Johnson avait interprété : « Ce n'est pas l'action qui me fait frissonner, mais la cause de l'action, » tandis que Steevens était d'avis qu'Othello cherche la justification de son action en se rappelant la cause. Vigny dit : « Ce brusque début doit être conçu comme la suite d'une profonde réflexion intérieure dont l'expression s'échappe de ses lèvres dans la violence de son désespoir. Le désordre de ses premières paroles sera mieux expliqué par tout homme dont le cœur a été blessé que par les commentaires de Johnson et de Stevens, qui ajoutent froidement des paroles de rechange en marge de ce monologue pour lui servir de préface. »

(1) Troisième partie, chap. III, p. 78.
(2) *R. D. M.*, 15 déc. 1920.

Dix ans plus tard, Vigny devait donner à son tour une expression, définitive par la beauté de la forme, à la souffrance analysée dans *le More de Venise* : c'est la *Colère de Samson*. Son amour douloureux pour Mme Dorval semble l'avoir encore rapproché de l'auteur d'*Othello*. Il écrira dans la *Lettre pour Mademoiselle Sedaine* : « Il est bien vrai qu'il y a dans tous les théâtres certaines belles œuvres, mais très rares, plus particulièrement empreintes que les autres d'une souffrance profonde, et que le poète semble avoir écrites avec son sang versé goutte à goutte. Les tortures de la jalousie peuvent avoir fait sortir Othello et Alceste tout armés du poignard et de l'épée, des fronts divins de Shakespeare et de Molière... »

En plus de ces réflexions sur le *More de Venise*, Vigny en a noté quelques-unes au sujet d'un autre drame shakespearien qu'il a étudié de très près : *Julius Caesar*. C'est en 1849 qu'après en avoir reçu la traduction de son ami Auguste Barbier, Vigny « lit et relit en anglais cette grande œuvre. » (1) Mais il ne le fait pas en artiste, ni en psychologue. On est au lendemain de la Révolution de février et des journées de juin, aussi Vigny cherche-t-il dans cette pièce des leçons à l'usage de ses contemporains. En 1848, il écrivait déjà à Philippe Busoni : « Dites-lui (à Barbier) donc de ma part que c'est le moment de faire jouer le *Jules César* qu'il a traduit..., car c'est à présent qu'il est à propos de montrer au peuple un peuple dégradé, indigne de la liberté en criant : *Qu'il soit fait César* au sortir du meurtre de César. » (2) Et dans une lettre suivante, il dira encore : « Quelle leçon morale à donner au peuple !... Quel spectacle magnifique que celui de cette belle âme de Brutus si tourmentée, si empoisonnée du remords de cet assassinat inutile et qui a tant coûté d'efforts à son cœur ! » (3)

On le voit, les textes de Vigny critique de Shakespeare se réduisent à peu de chose. Pourtant, si l'on continue à consulter la Correspondance et le Journal — Vigny parle en somme très peu de littérature dans ses lettres, mais neuf fois sur dix, quand il fait une citation, c'est une citation de Shakespeare, — on y trouvera un admirateur du grand Will encore plus fervent que celui qui s'était révélé dans ses œuvres. Mais, chose significative, quand il s'exprime au sujet du poète anglais, son esprit critique l'abandonne complètement. Il admire sans discuter. Dans ce sens, c'est bien d'un culte pour Sha-

(1) *Correspondance*, I. p. 240, lettre à Ph. Busoni.
(2) *Id.*, I, p. 236.
(3) *Id.*, I, p. 240.

kespeare que l'on peut parler à propos de Vigny. Y a-t-il contradiction entre son tempérament classique et cette ferveur shakespearienne ? Non, au contraire : les différences de nature n'empêchent pas l'affection, et l'on n'admire de toute son âme que ce qu'on ne comprend pas tout à fait.

Au commencement de 1839, lors de son séjour à Londres, Vigny a vu Macready dans le *Roi Lear*. Le lendemain, il s'adresse au tragédien : « Je ne puis plus voir le roi Lear que sous vos traits dans mon imagination, et Shakespeare et vous ne me quittez pas depuis hier...

« Recevez encore, Monsieur, mes remerciements, et l'expression bien affaiblie de l'émotion profonde que j'ai remportée avec moi. Vous étiez toujours Roi et toujours Père dans la folie, et vous n'osiez pas vous fier au bonheur de revoir Cordelia. Tout cela est bien beau. » (1)

En 1849, il écrivait à propos de *Jules César* : « J'ai encore les yeux tout pleins de larmes d'admiration, je viens de relire cet adieu si plein de sagesse, de gravité et de grandeur, cet adieu conditionnel que se font Brutus et Cassius. ...Qu'ils sont beaux et grands ! Ils craignent de s'avouer qu'ils sentent bien que la bataille sera perdue et que les affaires de leur parti vont mal, et aucun d'eux n'y veut survivre et chacun sent bien que l'autre se tuera. » (2) C'est bien une émotion profonde que révèlent ces deux passages dans leur maladresse qui touche presque au balbutiement. Henri Heine, dans une brochure parue en 1839 et intitulée *Les Héroïnes de Shakespeare*, a consacré quelques pages au romantisme français. Avec sa justesse d'esprit habituelle, il y caractérise d'un mot l'attitude de Vigny vis-à-vis de Shakespeare : « Je puis m'imaginer, écrit-il, que M. de Vigny s'est arrêté parfois comme abasourdi (*verblüfft*) devant les beautés grandioses que Shakespeare a pour ainsi dire sculptées dans les blocs de granit les plus gigantesques de la poésie... »

La *Correspondance* ne montre pas toujours Vigny dans des états aussi violents. Il a parfois une attitude très différente mais qui n'est pas plus philosophique : c'est celle du badinage. Quand le grave Vigny se met à flirter, il y va avec force citations de Shakespeare. Le voici qui donne un rendez-vous — littéraire, bien entendu — à une jeune actrice, Mme Arnoult-Plessy : « Me donnerez-vous un matin ou un soir comme nous étions convenus ? *To-morrow night or Tuesday*

(1) *Id.*, I, p. 105.
(2) *Id.*, I, p. 242, Lettre à Busoni.

morning, or Tuesday noon, or night, or Wednesday noon, I pray you name the time... Déterminez (l'heure) avec un peu plus de précision, et j'entrerai la montre à la main en disant : *All's well that ends well.* Combien y en a-t-il à Londres qui ont dit, à votre départ : *Love's Labour lost ?* » (1)

Ou bien il s'adresse à sa jolie cousine la vicomtesse du Plessis : « Vous aimez les vers anglais ? Eh bien ! je vous *ordonne* de traduire ceux-ci et de me répondre tout de suite :

Doubt thou, the stars are fire ;
Doubt that the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love ! » (2)

Emotion profonde ou badinage, la signification en est la même, et se résume dans ce vers :

Quel fut jadis Shakespeare ? — On ne répondra pas. (3)

La réponse de Vigny, c'est lui-même qui l'a donnée dans ce passage du Journal, à la date de 1838, que l'on peut considérer comme un aveu : « *De Shakespeare* : Il ne suffit pas d'entendre l'anglais pour comprendre ce grand homme, il faut entendre le Shakespeare, qui est une langue aussi. Le Shakespeare est un langage à part. »

Ainsi tous les témoignages directs que nous donne Vigny de son admiration pour Shakespeare, ne font que renforcer la conviction acquise par l'examen de son œuvre, et particulièrement de son œuvre dramatique : incompatibilité de génie, c'est la formule à laquelle nous aboutissons.

(1) *Id.*, I, p. 175.
(2) *Id.*, I, p. 274.
(3) Vers à Mme Dorval, *Journal d'un Poète*

CONCLUSION

L'enthousiasme subit et violent des romantiques pour Shakespeare nous semble aujourd'hui un peu puéril. Il y avait dans leur admiration une grande part d'ignorance. Shakespeare était pour eux surtout un symbole : celui de la liberté au théâtre, — et un nom sonore : leur cri de guerre contre les classiques. Mais, à vrai dire, ils étaient beaucoup trop occupés d'eux-mêmes pour trouver le temps et la patience d'étudier de près et d'apprendre à connaître le vrai Shakespeare. Et ce qui leur manquait surtout, c'était cette humilité intellectuelle dont doit faire preuve celui qui veut s'initier à un génie supérieur.

Ici comme dans tous les domaines, Vigny tient parmi les romantiques une place à part. Il est pour ainsi dire le seul à avoir compris l'utilité de connaissances solides, non seulement en anglais, mais aussi dans ce « langage à part », si personnel et difficile, qu'il nomme lui-même « le Shakespeare » (1). Pour révéler ce langage à ses compatriotes, il eut l'abnégation de se faire le traducteur patient et consciencieux de deux pièces shakespeariennes. Du reste, c'est lui le premier qui en a profité. Son admiration pour Shakespeare s'en est accrue en devenant plus éclairée.

Mais, la lutte pour la réforme du théâtre une fois terminée, Vigny est revenu à sa réserve habituelle. Le nom de Shakespeare ne figure plus officiellement à son programme littéraire. C'est pour lui seul, désormais, qu'il continue de l'étudier, de s'en imprégner. Jusqu'à la fin de sa vie, Shakespeare restera une de ses lectures favorites.

Pourtant, le poète anglais eut peu d'influence sur son œuvre. Même au théâtre, où cependant il semblait qu'il dût s'inspirer directement de lui, Vigny échappe à son emprise. Il était resté trop classique de goût pour adopter les libertés de composition et de style des drames shakespeariens. D'autre part, son esprit philosophique, systématique même, était aux antipodes de l'esprit primesautier du maître anglais. Enfin et surtout, Vigny était, malgré sa réserve qui l'a préservé des

(1) *Journal*, 1838.

étalages complaisants et indiscrets de sa personne, un romantique, un être replié sur soi-même, qui ne savait pas se renouveler au contact du monde extérieur. Leconte de Lisle a exprimé admirablement ce qui sépare Vigny de Shakespeare : « Si poète veut dire créateur, celui-là seul est un vrai poète qui donne à ses créations la diversité multiple de la vie, et devient selon qu'il le veut, une force impersonnelle. Shakespeare était ainsi. » (1) Vigny ne l'était pas. Pourtant, plus que ses compagnons les romantiques, il a cherché à le devenir, et l'attrait qu'exerça sur lui Shakespeare en est une preuve entre bien d'autres. Ainsi l'étude de ses rapports avec le poète anglais ne laisse pas de contribuer à faire connaître Vigny. Quant aux effets de l'influence shakeapearienne sur lui et son œuvre, ils peuvent se résumer en un effort vers une plus grande liberté, et de forme, et de pensée. Le poète anglais a donné au poète français, à un moment décisif, l'impulsion nécessaire : Vigny lui doit en grande partie la conscience de son originalité et la capacité de l'exprimer. Peut-on demander autre chose à un maître ?

(1) *Alfred de Vigny*, Paris, Lemerre, 1895.

BIBLIOGRAPHIE

I. — ŒUVRES D'ALFRED DE VIGNY.

Œuvres complètes, Notes et Eclaircissements de M. Fernand Baldensperger, Paris, Conard :

Poèmes, 1914 ;

Servitude et Grandeur militaires, 1914 ;

Cinq-Mars, 1914-1922 ;

Stello, 1925 ;

Théâtre I (*Othello*, *Shylock*, fragments de *Roméo*), 1926 ;

Théâtre II (*La Maréchale d'Ancre*; *Quitte pour la Peur*, *Chatterton*), 1927.

Œuvres complètes, Notes et Commentaires par Léon Séché, Paris, La Renaissance du Livre, s. d. :

Théâtre, suivi de *Mademoiselle Sedaine et de la Propriété littéraire* et du *Discours de Réception à l'Académie Française*, 3 vol. ;

Œuvres posthumes (*Les Destinées*, *Fantaisies oubliées*, *Mélanges de littérature et de critique*) ;

Correspondance, 2 vol.

Un fragment inédit d'Alfred de Vigny (*Roméo et Juliette*, IV, 1-3), dans *L'Italie et la France*, 2e année, n° 10, octobre 1907.

Daphné, publié par Fernand Gregh, Paris, lib. Delagrave, 1913.

Poèmes antiques et modernes, éd. crit., publiée par Edmond Estève, Paris lib. Hachette, 1914.

Les Destinées, éd. crit. publiée par Emond Estève, Paris, lib. Hachette, 1924.

Journal d'un poète, recueilli et publié sur les notes intimes d'Alfred de Vigny par Louis Ratisbonne, Paris, Michel Lévy, 1867.

Pages inédites, publiées par Fernand Gregh (*Les Lettres*, mars-avril-juin 1906).

Lettres et fragments inédits, publiés par Paul Bonnefon (*M. de F.*, 1er juillet 1916).

Journal d'un Poète, fragments inédits publiés par Fernand Gregh (*R. D. M.*, 15 décembre 1920).

Fragments inédits dans Pierre Flottes : *Alfred de Vigny*, Paris, lib. Perrin, 1925.

Fragments inédits dans Pierre Flottes : *La pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, Paris, les Belles-Lettres, 1927.

Lettres inédites au Marquis et à la Marquise de la Grange, publiées par Albert de Luppé, Paris, Conard, 1914.

Quelques Lettres inconnues d'Alfred de Vigny, publiées par Fernand Baldensperger (*R. H. L.*, 1914).

Correspondance inédite, publiée par J. Marsan (*Revue Bleue*, 1914).

Lettres inédites à Henry Reeve, publiées par F. Baldensperger (*Revue de Littérature comparée*, 1924).

Lettre inédite à M. Robert, publiée par J. Marsan (*Revue de Littérature comparée*, 1925).

Lettres inédites à Victor Hugo, publiées par L. Barthou, Paris, 1925.

Lettres inédites, publiées par Albert de Luppé (*R. H. L.*, 1926).

II. — ŒUVRES DE SHAKESPEARE.

Dramatic Works of Shakespeare, the text of the first edition (1623) London, Chatto and Windus, 1885, 8 vol.

The Cambridge Shakespeare, Macmillan, 1895.

The Works of William Shakespeare, The Globe édition, edited by W. G. Clark and W. A. Wright, London, Macmillan, 1871.

Traductions et adaptations françaises :

M. Douin, *le More de Venise*, tragédie angloise du théâtre de Shakespeare, Paris, 1773 ;

J.-F. Ducis, *Œuvres*, 3 vol , Paris, chez Nepveu, libraire, 1813 (vol. I : *Roméo et Juliette*, vol. II : *Othello*).

Œuvres de Shakespeare, traduites de l'anglais par Letourneur, Paris, à la librairie de Brissot-Thivars, 1822.

Bruguière de Sorsum, Chefs-d'œuvre de Shakespeare..., Paris, Dondey-Dupré, 1826, 2 vol. (*La Tempête, Macbeth, Le Songe d'une Nuit d'été, Coriolan*).

Emile Deschamps *Roméo et Juliette*, Paris, 1844 ; (Fragments dans Henri Girard, *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique, Emile Deschamps*, Paris, Champion, 1921).

Auguste Barbier, *Jules César*, tragédie de Shakespeare traduite en vers français, Paris, 1848.

François-Victor Hugo, *Œuvres complètes* de W. Shakespeare, 2e édition, Paris, Pagnerre, 1865.

Œuvres complètes de Shakespeare traduites par Emile Montégut, Paris, lib. Hachette, 1870.

Maurice Bouchor, *Les chansons* de Shakespeare mises en vers français, Paris, Chaillet, 1896.

Pierre Letourneur, *Œuvres* de Shakespeare. traduction revue par Charles Vogel, Paris, 1899 ; 2 vol.

Alexandre Beljame, *Shakespeare, Othello* ; texte critique avec la traduction en regard, Paris, Hachette, 1902.

Emile Legouis, *Shakespeare* (pages choisies des grands écrivains), lib. Armand Colin, 1917.

André Gide, *Antoine et Cléopâtre*, Shakespeare, Paris, 1921.

Collection Shakespeare, texte anglais-français, publié sous la direction de A. Koszul, Paris, Dent, depuis 1922 (Les Belles-Lettres depuis 1926).

René-Louis Piachaud, *La tragédie d'Othello, le More de Venise*, Genève, 1925.

III. — OUVRAGES CONSULTÉS.

Allem Maurice, *Alfred de Vigny*. La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains, éd. Louis-Michaud, Paris, s. d.

Baldensperger Fernand, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France* dans *Etudes d'histoire littéraire*, 2e série, Paris, Hachette, 1910.

Baldensperger Fernand, *Alfred de Vigny, contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, Hachette, 1912.

Baldensperger Fernand, *Alfred de Vigny et les littératures étrangères* (*Revue des Cours et Conférences*, décembre 1924 à décembre 1925).

Barat Emmanuel, *Le style poétique et la révolution romantique*, Paris, Hachette, 1904.

Barbey d'Aurevilly, *Alfred de Vigny* (*Les Œuvres et les Hommes*, Ire série, 3e partie, *Les poètes*, Paris, 1862).

Borgerhoff J.-L., *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, lib. Hachette, 1912.

Bouchor Maurice, *Shakespeare au théâtre* (Revue de Paris, sept. 1895).

Brunetière Ferdinand, *Les époques du théâtre français*, Paris, lib. Hachette, 1896.

Citoleux Marc, *Alfred de Vigny, Persistances classiques et affinités étrangères*, Paris, Champion, 1824.

Coupy, *Marie Dorval*, Paris, 1868.

Deschamps Emile, *Etudes françaises et étrangères*, 4e édition, Paris, Levavasseur, 1829, P. V. LXIII : Préface.

E. D. (esclozeaux), *Etudes sur Shakspeare* (*Le Globe*, nov. 1824 à févr. 1825).

Desvoyes Albert, *Les projets littéraires d'Alfred de Vigny* (*Annales romantiques*, mars-avril 1911).

Dumas Alexandre, *Théâtre*, vol. I, Paris, 1834.

Dupouy Auguste, *Alfred de Vigny*, Paris, bibl. Larousse, s. d.

Dupuy Ernest, *Les origines littéraires d'Alfred de Vigny* (*R. H. L.* 1903).

Dupuy Ernest, *La Jeunesse des Romantiques*, Paris, 1905.

Dupuy Ernest, *Alfred de Vigny, ses amitiés, son rôle littéraire*, Paris, Société française d'imprimerie, 1910-1912.

Dupuy Ernest, *Alfred de Vigny, la vie et l'œuvre*, Paris, 1913.

Duval Georges, *L'œuvre Shakespearienne, son histoire,* Paris, Flammarion, 1911.

Estève Edmond, *De Shakespeare à Musset : Variations sur la « Romance du Saule »* (*R. H. L.*, 1922).

Estève Edmond, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art,* Paris, Garnier, 1923.

Faguet Emile, *Alfred de Vigny* (*études littéraires sur le dix-neuvième siècle*), Paris, société franç. d'imprimerie et de librairie, 1887.

Faguet Emile, *Le Centenaire d'Alfred de Vigny au théâtre* (*Propos de théâtre,* 2e série), Paris, soc. franç. d'imp. et de lib., 1905.

Flottes Pierre, *Alfred de Vigny,* Paris, lib. Perrin, 1925.

Flottes Pierre, *La pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny,* Paris, les Belles Lettes, 1927.

Foucher Paul, *Entre Cour et Jardin. Etudes et souvenirs de théâtre,* Paris, Amyot, 1867.

France Anatole, *Alfred de Vigny,* Paris, lib. Bachelin, 1868.

Gautier Théophile, *Histoire du romantisme,* Paris, Charpentier, 1874.

Geraud Edmond, *Fragments de journal intime* (publiés par Maurice Albert, *Un homme de lettres sous l'Empire et la Restauration,* Paris, Flammarion, 1893).

Gilman Margaret, *Othello in French,* Paris, Champion, 1925.

Girard Henri, *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique ; Emile Deschamps,* Paris, Champion, 1921.

Giraud Jean, *Deux souvenirs de Hamlet et de Faust dans Paris d'Alfred de Vigny* (*Revue Germanique,* 1912).

Guizot F., *Shakespeare et son temps,* Paris, Didier, 1852.

Heine Heinrich, *Shakespeare's Madchen und Frauen* (Sammtliche Werke, Hamburg, 1861, 3. Band).

Hérold A.-F., *Les anciennes adaptations françaises de Roméo et Juliette* (*Mercure de France,* janv. 1911).

Hugo Victor, *Cromwell.*

Hugo Victor, *William Shakespeare,* Paris, 1864.

Jusserand J.-J., *Shakespeare en France sous l'ancien Régime,* Paris, A. Colin, 1898.

Langlais Jacques *Alfred de Vigny, critique de Corneille,* Clermont-Ferrand, 1905.

Langlais Jacques, *Les origines littéraires d'Alfred de Vigny* (*Annales romantiques,* 1906).

Lanson Gustave, *Histoire de la littérature française,* 13e édition revue, Paris, lib. Hachette, 1916. *L'Epoque romantique.*

Lauvrière Emile, *Alfred de Vigny, sa vie et son œuvre,* Paris, lib. A. Colin, 1909.

Le Bidois Georges, *La Vie dans la Tragédie de Racine,* Paris, Gigord, 1922.

Le Breton André, *Le théâtre romantique de Dumas père à Dumas fils.* (*Revue des cours et conférences,* déc. 1921 à janv. 1923.)

Leconte de Lisle, *Alfred de Vigny* (*Les poètes contemporains,* à la suite de *Derniers poèmes,* Paris, Lemerre, 1895).

LESANS Charles, *Notes sur deux poèmes de Vigny* (*R. H. L.* oct.-déc. 1911).

Macready, William Charles (*Dictionary of National Biography*).

MANZONI Alexandre, *Le comte de Carmagnola...*, traduction de C.-C. Fauriel, suivie de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique, Paris, 1823.

La Maréchale d'Ancre, critique dans la *R. D. M.*, 1831.

MARSAN Jules, *La Bataille romantique*, Paris, Hachette, 1912.

MONTÉGUT Emile, *Nos morts contemporains*, Paris, Hachette, 1883.

MORÉAS Jean, *Œuvre en prose. Morceaux choisis*, Paris, lib. Valois, 1927.

MOREAU Pierre, *La pensée et l'art d'Alfred de Vigny* (*R. D. M.*, 15 août 1925).

NEBOUT Pierre, *Le Drame romantique*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895.

NOZIÈRE, *Madame Dorval* (*Acteurs et actrices d'autrefois*), lib. Félix Alcan, 1926.

PALÉOLOGUE Maurice, *Alfred de Vigny* (collection Les grands écrivains français) Paris, Hachette, 1891.

PELLISSIER Georges, *Shakespeare et la superstition shakespearienne*, Paris, Hachette, 1914.

RÉMUSAT Charles de, *Révolution du théâtre* (article publié dans le *Lycée français*, 1820), *Critiques et études littéraires*, nouv. éd., Paris, Didier, 1857.

REYHER Paul, *Alfred de Vigny, Shakespeare et George de Montemayor* (*Revue de l'enseignement des langues vivantes*, janvier 1920).

SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires*, t. III. Paris, Renduel, 1836.

SAINTE-BEUVE, *Nouveaux lundis*, t. VI. Paris, Michel Lévy, 1866.

SAKELLARIDÈS Emma, *Alfred de Vigny, auteur dramatique*, Paris, 1902.

SALOMON Michel, *Charles Nodier et le groupe romantique*, Paris, Perrin, 1908.

SCHLEGEL August-Wilhelm von, *Ueber dramatische Kunst und Literatur*, Vorlesungen, 2. Ausagabe, 1817.

SECHÉ Léon, *Alfred de Vigny et son temps*, Paris, 1902.

SECHÉ Léon, *Le Cénacle de la Muse Française*, Paris, Mercure de France, 1908.

SECHÉ Léon, *Victor Hugo et les poètes* (*Le Cénacle de Joseph Delorme*, vol. I), Paris, Mercure de France, 1912.

SECHÉ Léon, *Alfred de Vigny. La vie littéraire, politique et religieuse. La vie amoureuse*, Paris, Mercure de France, 1913.

SOURIAU Maurice, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*, Paris, 1885.

SOURIAU Maurice, *Histoire du Romantisme en France*, t. Ier, Paris, éd. Spes, 1927.

STAEL Madame de, *De la littérature*, œuvres complètes, Bruxelles, 1820-1821, vol. IV.

STAEL Madame de, *De l'Allemagne*, œuvres complètes, Bruxelles, Wahlen, 1820, t. X et XI.

Stendhal, *Racine et Shakespeare. Etudes sur le romantisme*, éd. Calmann-Lévy, 1925.

Tieghem Paul van, *Le mouvement romantique*, Angleterre-Allemagne-Italie-France, Paris, lib. Vuibert, 1923.

Villemain, *Etudes de littérature ancienne et étrangère*, nouv. éd., Paris, Didier, 1855.

Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. crit., publiée par G. Lanson, Société des textes français modernes, 1909.

ACHEVÉ D'IMPRIMER, LE 28 JANVIER 1928, SUR LES PRESSES DE MM. TAVERNE ET CHANDIOUX, A AUTUN.